

NELIC

núcleo de
estudos
literários &
culturais



BOLETIM DE PESQUISA

27



Boletim de Pesquisa NELIC, v. 17, n. 27, 2017

Núcleo de Estudos Literários & Culturais - NELIC
Centro de Comunicação e Expressão - CCE
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC
Florianópolis - SC - Brasil

Editores-chefes Maria Lucia de Barros Camargo
Raul Antelo

Editoras Maria Lucia de Barros Camargo
Laíse Ribas Bastos

Editoração João Paulo Zarelli Rocha
João Vitor Nunes
Júlia Cristina Willemann Schutz
Renato Rodrigues

Capa João Vitor Nunes

Conselho Consultivo

Adriana Rodriguez Pérsico, Universidad de Buenos Aires, Argentina
Alberto Pucheu, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ana Cecília Olmos, Universidade de São Paulo, Brasil
Ana Luiza Andrade, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Analía Gerbaudo, Universidad Nacional del Litoral, Argentina
Carlos Eduardo Schmidt Capela, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Célia Pedrosa, Universidade Federal Fluminense, Brasil
David Jackson, Yale University, EUA
Edson Rosa da Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Ettore Finazzi-Agrò, Università di Roma La Sapienza, Itália
Gema Areta, Universidad de Sevilla, Espanha
Georg Otte, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Gustavo Rubim, Universidade Nova de Lisboa, Portugal
Jair Tadeu Fonseca, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Luiz Felipe Soares, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Luz Rodríguez Carranza, Universiteit Leiden, Holanda
Manoel Ricardo de Lima, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Márcio Seligmann-Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Marcos Siscar, Universidade Estadual de Campinas, Brasil
Maria Augusta Fonseca, Universidade de São Paulo, Brasil
Maria Esther Maciel, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Paula Glenadel, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Reinaldo Laddaga, University of Pennsylvania, EUA
Renata Telles, Universidade Federal do Paraná, Brasil
Rita Lenira de Freitas Bittencourt, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil
Roberto Vecchi, Università di Bologna, Itália
Sandra Vasconcelos, Universidade de São Paulo, Brasil
Tania Regina de Luca, Universidade Estadual Paulista - Assis, Brasil

boletimnelic@gmail.com

-
- 3 — A ESCUTA SELVAGEM
Raul Antelo
- 26 — DRUMMOND E O FALSO FERNANDO PESSOA
Rita de Cassia Barbosa
- 31 — *PARA DOMINGOS: AS CARTAS, OS AMIGOS, A LITERATURA*
Laíse Ribas Bastos
- 41 — BELAZARTE E MALAZARTE: CARAS DE UM INTELLECTUAL FICCIONAL
André Piazero Zacchi
- 56 — UM PERCURSO COM A MONTAGEM NA NOITE DE “ONDE ESTIVESTES DE NOITE”
DE CLARICE LISPECTOR
Djulia Justen
- 76 — O APOGEU DA DECADÊNCIA: A DOR E O MAL EM *DENTRO DA NOITE*
DE JOÃO DO RIO
Valdemar Valente Junior
- 89 — LEITURA CULTURAL NA REPORTAGEM LITERÁRIA DE *NICOLAU* (1987-1996)
Scheyla Joanne Horst, Márcio Fernandes
- 108 — FORMAS DE UMA GUERRA DILUÍDA
Joaquín Correa
- 121 — PIERRE MENARD: LEITOR-CRIADOR
Jorgelina Rivera

A ESCUTA SELVAGEM

Raul Antelo
UFSC

RESUMO: Estamos tão penderes do que se escreve que perdemos o que se diz. O aturdido é aquilo que se diz e permanece esquecido atrás do que foi dito naquilo que se ouve. Os leitores são sempre aturdidos e atordoados em relação ao universal e à existência da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Nacional. Universal. Modernidade.

WILD HEARING

ABSTRACT: We are so hung-up on what is written that we miss out on its saying. Laytour (*Latetour*) is that one might be saying and remains forgotten behind what is said in what is heard. Readers are always the *étourdis*, the blunderers with regard to the universal and the existence of a saying.

KEYWORDS: National. Universal. Modernity.

Raul Antelo é professor titular de Literatura Brasileira no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e professor do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Pesquisador CNPq.

A ESCUTA SELVAGEM

Raul Antelo

1. HISTÓRIA UNIVERSAL DA CONTINGÊNCIA

No ano passado, completou-se o sesquicentenário de uma obra notável, *O Selvagem* de José Vieira Couto de Magalhães. Mineiro de Diamantina, Couto de Magalhães estudou matemática na Academia Militar do Rio de Janeiro e, mais tarde, artilharia de campanha, em Londres. Foi bacharel em Direito e a seguir doutor pelo Largo São Francisco. Exerceu os cargos de conselheiro de Estado; deputado por Goiás e Mato Grosso; presidente das Províncias de Goiás (1861-1864), Pará (1865-1866), Mato Grosso (1866-1868) e São Paulo (1889), lutou na Guerra do Paraguai e foi diretor do Banco de São Paulo. Seu nome, que pervive ajudando a preservar as escrituras rupestres da ilha do Campeche, designa, de fato, um homem ilustrado do Império, alguém que falava inglês, francês, alemão, italiano e tupi, além de ser um estudioso das ciências, a ponto de ter em sua chácara, às margens do Tietê, o primeiro observatório astronômico de São Paulo. Um emblema do Esclarecimento século XIX, que propôs, entretanto, um lugar peculiar para o índio, na modernização da sociedade brasileira.

Como sabemos, mesmo presente em diversas representações simbólicas do Império, o índio nunca foi abordado como agente social e cultural, vista a concepção tão romântica, quanto paternalista e autoritária, focada exclusivamente em um eu ideal, com que ele era abordado. Couto de Magalhães apostou, então, em condição singular, pela capacidade dos índios participarem, como elementos ativos, no processo de formação da moderna sociedade brasileira, não apenas na vigilância das fronteiras, mas também na produção de riquezas econômicas. Era imprescindível, portanto, integrá-los à sociedade nacional, torná-los operantes, operários e, para tanto, Couto de Magalhães contava com duas ferramentas que estipulava no subtítulo da sua obra, as “colônias militares” e o “intérprete militar”, cuja função se explicita logo na folha de rosto da primeira edição.

Conseguir que o selvagem entenda o português, o que equivale a incorporá-lo à civilização, e o que é possível com um corpo de intérpretes formado das praças do exército e armada que fallem ambas as línguas, e que se dissimularão pelas colônias militares, equivaleria à: 1º Conquistar duas terças partes do nosso terri-

tório. 2º Adquirir mais um milhão de braços aclimados e utilísimos. 3º Assegurar nossas comunicações para as bacias do Prata e do Amazonas. 4º Evitar no futuro grande effusão de sangue humano e talvez despezas colossaes, como as que estão fazendo outros paízes da América.¹

Inclinado a uma estratégia de catequese pela língua do outro, herdeira da própria política colonial portuguesa, Couto de Magalhães, no intuito de domesticar o índio (ele fala de “amansá-los”), recomenda a criação de um corpo militar de “línguas”, nome dado pelos missionários aos intérpretes ou leigos especialistas em idiomas indígenas, que operariam como os modernos agentes da conversão laica e imperial, uma vez que, apropriando-se das línguas nativas e disseminando-se pelas aldeias, poderiam melhor inserir os seus falantes na nova ordem capitalista. Os estudos linguísticos desempenham assim papel prioritário nesse projeto e, a esse respeito, *O Selvagem* apresenta uma classificação das línguas indígenas, com especial ênfase no tupi. O autor avança a hipótese paleolinguística, classificando as línguas ameríndias em dois grandes blocos, as arianas, aquelas que, a seu ver, teriam raízes sânscritas, como o quíchua; e as não arianas, como a língua tupi. O “Curso da Língua Geral”, com que se abre o livro, foi pensado para servir, didaticamente, de um lado, para a formação dos “intérpretes militares” e, de outro, para auxiliar no processo de contato interét-

¹ MAGALHÃES, Couto de. *O selvagem*. Rio de Janeiro: Typographia da Reforma, 1876. [Folha de rosto]. Marcado pela concepção borgiana da história, mero anúncio inatendido da premissa de *Mil platôs* (no sentido de que existe uma história universal, mas é uma história da contingência), Peter Sloterdijk observa que “la situación total de la filosofía europea moderna [que] guardó un silencio casi por doquier contumaz sobre el acontecimiento capital de su tiempo: la toma del mundo por las potencias mercantiles e imperiales y la desinhibición de los actores en la pura acción de ataque. Puede que sea responsable de esta deficiencia el prejuicio de creer que capitanes y conquistadores pueden generar biografías, pero no teoría alguna. La verdad es que la teoría de los capitanes se encuentra fácilmente cuando se la busca en los lenguajes de escritos no académicos. Desde los diarios de navegación de Colón hasta las observaciones de Melville sobre el capitán Ahab, el archivo euroamericano guarda toda una enciclopedia del saber ofensivo, que espera todavía una edición conveniente. Innecesario decir que desde la perspectiva actual se trata de un archivo infame, dado que tras el término de la historia universal de cuño europeo los signos de ataque se mudaron a la cooperación; por este motivo las nuevas filosofías morales ya no se interesan por los descubrimientos y hazañas que portan el brillo sombrío de la unilateralidad, sino por la reciprocidad, responsabilidad, *fairness*, escasez de acciones concomitantes y conciliación con sensibilidades desarrolladas localmente.” SLOTERDIJK, Peter. *En el mundo interior del capital*. Para una teoría filosófica de la globalización. Trad. Isidoro Reguera. Madrid: Siruela, 2007, p. 90-91. Constata-se assim que “el aprendizaje de lenguas – y con él, a la vez, la traducción – se revela como la clave de los procesos esferopoiéticos regionales. Da igual que uno se incline por teorías pesimistas u optimistas de la traducción: el bilingüismo o plurilingüismo ejerció, en cualquier caso, una de las funciones-baldaquino más importantes durante la globalización terrestre. En todo ello algo queda como un hecho: que la lengua europea de los señores atrajo hacia sí las lenguas locales más de lo que, al contrario, las lenguas del lugar absorbieron los idiomas de los colonizadores.” *Ibidem*, p. 162.

nico, indispensável no processo de conversão dos índios proposto por Couto de Magalhães. Mas esse seu “Curso de Língua Geral” tinha também uma função reversa. Deveria propiciar aos intercessores material didático para os índios aprenderem a falar português. Como se vê, o pressuposto cultural é o da *mestiçagem*, conceito que Couto de Magalhães elabora a partir dos trabalhos do astrônomo e físico francês Emmanuel Liais (1826-1900), bem como do naturalista Georges Cuvier (1769-1832).

Sabemos que Cuvier, poeta dos fósseis, equiparável a Balzac, segundo Jacques Rancière, reformulou as leis da anatomia comparada, que possibilitaram diversas reconstruções paleontológicas, e delineou, além disso, um método étnico classificatório que, através da anatomia comparada, estabeleceu o fenômeno da *extinção*. Barbosa Rodrigues invoca-o na advertência à sua *Poranduba Amazonense* (1890):

O facto de quase já se não fallar a lingua geral, e de se ter a morte encarregado de chamar a si grande parte d’aquelles velhos, que sabiam esses contos, tem feito com que poucas pessoas no Amazonas os saibam, e penso mesmo que fóra da provincia são completamente desconhecidos.

A *Poranduba Amazonense* ou *kochiyama uara porandub*, vem, pois, registrar esses pequenos *contos do tempo antigo* que se referem á natureza do immenso valle do Amazonas, fructos da observação selvicola, formando uma colecção cuja leitura é innocente e instructiva, mostrando ao mesmo tempo simbolicamente os costumes de alguns animaes da sua fauna.²

Donde provém essa legitimidade da extinção, que nos permite reconhecer tempos exaustos? Relembremos que, já em sua teorização sobre *As palavras e as coisas*, Michel Foucault nos alerta que, no final do século XVIII, Cuvier saqueou os frascos do Museu, para quebrá-los e dissecar toda a grande conserva clássica da visibilidade animal, com o intuito de mostrar, precisamente, o fim da *história*. A operação pressupunha a oposição do caráter *histórico* do visível ao *filosófico* do invisível, que marca o começo do que, substituindo a anatomia à classificação, o organismo à estrutura, a subordinação interna ao caráter visível, ou mesmo, a série ao quadro, permite precipitar, no velho mundo plano e gravado em branco e preto, feito de animais e de plantas estanques, toda essa enor-

² RODRIGUES. João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyama-uara porandub, 1872-1887*. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1890, p. I. Ver também AMORIM, Antonio Brandão de. Lendas em Nheêngatú e em Portuguez. *Revista do Instituto Histórico e Geographico Brasileiro*. Tomo 100, v. 154, p. 9-475, 1926; STRADELLI, Ermano. Vocabularios da lingua geral portuguez-nheêngatú e nheêngatúportuguez, precedidos de um esboço de Grammatica nheênga-umbuê-sáua mirê e seguidos de contos em lingua geral nheêngatú poranduu. *Revista do Instituto Historico e Geographico Brasileiro*, Tomo 104, Volume 158, p. 9-768, 1929.

me massa de tempo, à qual se dará o nome renovado e evolutivo de *história*, ciência piloto do século XIX. Ao dissociar assim o órgão da sua função, Cuvier vê aparecerem “semelhanças”, onde não havia antes nenhum elemento “idêntico”, semelhanças essas que, segundo o filósofo, constituem-se pela passagem à evidente invisibilidade da função.³ E a seguir, Foucault conclui:

A partir de Cuvier, a função, definida sob a forma não-perceptível do efeito a atingir, vai servir de meio termo constante e permitir relacionar um a outro conjuntos desprovidos da menor identidade visível. Aquilo que, para o olhar clássico, não passava de puras e simples diferenças justapostas a identidades, deve agora ser ordenado e pensado a partir de uma homogeneidade funcional que o suporta em segredo. Há *história natural* quando o Mesmo e o Outro pertencem a um único espaço; alguma coisa como a *biologia* torna-se possível quando essa unidade de plano começa a desfazer-se e as diferenças surgem do fundo de uma identidade mais profunda e como que mais séria do que ela. Essa referência à função, essa disjunção entre o plano das identidades e o das diferenças fazem surgir relações novas: as de *coexistência*, de *hierarquia interna*, de *dependência* com respeito ao *plano de organização*.⁴

Em poucas palavras, Foucault entende que, graças às pesquisas de Cuvier, é a vida, no que ela tem de não-perceptível e puramente funcional, que funda a possibilidade exterior de uma classificação. Não há mais, na lógica da ordem, a classe daquilo que pode viver; mas sim, vindo da profundidade da vida, aquilo que há de mais longínquo para o olhar, a possibilidade de classificar. O ser vivo, portanto, que era antes apenas um mero lugar na hierarquia natural, torna-se agora classificável, em virtude de ser justamente um ser vivo. É o início da biopolítica moderna, com seu corolário ético de fazer viver e deixar morrer.

Ora, Couto de Magalhães redigiu *O Selvagem* como catálogo para a exposição da Filadélfia de 1876, a feira do centenário da independência dos Estados Unidos, inaugurada pelo presidente Grant e o Imperador D. Pedro II, como grande cenário de espetacularização da história. A exposição, para retomarmos Didi-Huberman, era uma *mise-en-partage*, uma disposição cenográfica para a partilha do *logos*. Hoje, porém, diríamos, com Jean-Luc Nancy, por exemplo, que do que se trata, a rigor, nessas vitrines, é de uma partilha da *aisthesis*, que não é nem a reunião, nem a divisão, nem a dispersão, mas a recepção do outro enquanto outro singular (para além do pequeno outro particular e sem se dissolver no Outro do dever ser simbólico).⁵

³ FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma T. Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 363.

⁴ Ibidem, p. 363-4. Ver também do mesmo autor, *Sécurité, territoire, population* (1977-1978). Paris: Seuil/Gallimard, 2004, p. 79-80.

⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*. Paris: Minuit, 2012, p. 101-111.

Na exposição, há contiguidade, de um singular a outro, mas nunca continuidade, portanto, os sentimentos que devem ser despertados em relação ao que está aí exposto não são os do altruísmo, nem os da identificação. Tais eram, porém, as respostas dominantes à questão da exposição. Em uma de suas crônicas para a *Ilustração Brasileira* (1 out. 1877), Machado de Assis (que não visitou a Exposição, apesar dos esforços de Salvador de Mendonça) destaca, por exemplo, o caráter democrático do imperador, capaz de falar por igual com autoridades e cientistas ali reunidos: “os chefes de Estado o receberam em seus palácios, os sábios em seus gabinetes de estudos...” Alejandra Uslenghi apontou recentemente os desdobramentos dessa crise das representações, que longe de produzir novos relatos, esvai-se em miríades de imagens.⁶ Mas antes dela, Robert Rydell já enfatizara o aspecto etnocêntrico que subjazia ao discurso desenvolvimentista, centrado no progresso tecnológico, tanto do anfitrião quanto dos demais expositores da feira⁷, algo em consonância com as transformações em curso na paleontologia biológica de Cuvier ou na paleografia linguística de Couto de Magalhães. Entre as tantas imagens selecionadas para representar o Brasil, além das vistas panorâmicas da nova tecnologia usada por Marc Ferrez, com sua lente fotográfica, destacam-se o *Combate Naval do Riachuelo*, *A Primeira Missa no Brasil* e *a Passagem de Humaitá* de Vitor Meirelles, bem como *A Carioca*, *o Exército brasileiro atravessando Passo da Pátria* e *Defesa da ilha da Cabrita*, três telas de Pedro Américo, estas últimas, aspectos de sua obra consagratória, a da batalha do Avaí. A esse respeito, Gonzaga Duque dedica uma página admirável às imagens guerreiras de Pedro Américo, onde valores contrastantes se condensam problemáticamente. É a vida tornando-se classificável como partilha do discurso cívico fundacional.

Na “Batalha de Avaí” os progressos do artista são brilhantemente realizados. É a guerra com toda a sua hediondez, com todos os seus crimes, com todas as explosões da sua barbaridade. O soldado em luta é uma fera que conquista, faminta, a posse da preia. Não conhece complacência. Ataca enraivecido porque é atacado sem generosidade, mata para não ser morto, e na refrega, no acanhado terreno em que está, não sofre a cólera para medir os gestos. É a fera golpeada, alucinada, terrível, arrojada, que desconhece inteiramente todas as dificuldades, saltando por sobre todos os obstáculos para tirar vingança. A batalha começa por homens e termina por ursos. Age em primeiro lugar a matemática dos planos, a esmagadora ciência da estratégia. A inteligência humana descobre para a vida e inventa para morte.

Na oficina é Gutemberg, é Volta, é Papin, é Jenner, é Pasteur; na caserna chama-se

⁶ USLENGHI, Alejandra. *Latin America at Fin-de-siècle Universal Exhibitions. Modern Cultures of Visuality*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

⁷ RYDELL, Robert W. *All the world's a fair: vision of empire at American international expositions, 1876-1916*. Chicago/ London: University of Chicago, 1984.

Comblain, Krupp, Withworth e de Bange. Na oficina é Deus; na caserna é Satanás. Ao princípio o cálculo, a ordem, as linhas de ataque seguindo a passo, a proporção das descargas, abaixando-se com as sinuosidades do terreno, ocultando-se por trás da serenidade das plantas, deitando o joelho em terra para matar mais certo e esquivar-se da morte. Se não fora tudo isto depender de uma disciplina longamente pensada, dir-se-ia que esses homens eram raposas. Cada homem que cai, desperta no camarada da fileira a raiva que vai crescendo rapidamente. Uma bala, que arranca a pala de um boné, faz tremer; o estilhaço de uma bomba, que leva a pele de um braço, faz gritar; e do medo e da dor nasce a alucinação da vingança. Chega a luta brutal, horrorosa, ferida frente a frente, rosto a rosto, em que quanto mais se mata, mais se deseja matar. O cheiro da pólvora, a poeira, o sangue, os gritos, o rincho dos clarins, as imprecações, o vômito dos canhões, o brilho e o retintim das armas, desvairam.

A onda que veio serena, cresce tremenda agora, e subverte tudo. O fumo dos canhões que estouram intermitentes varrendo pelotões e companhias inteiras, escurece a vista. Levanta-se e descarrega-se o braço armado, continuamente, sem descanso, num automatismo que parece incrível. Cerra-se aos camaradas, une-se a companhia, avançando, espingardeando, carregando à baioneta, à couce de arma, quando falta tempo para passar o cartuchame. É um delírio. Sem querer, acidentalmente, transvia-se do batalhão, perde-se num grupo inimigo onde a luta é renhida e indescritível. Põe-se em prática toda a agilidade, toda a força possível. O soldado salta como um tigre ferido, uiva como um lobo, vocífera, avança, recua, acomete, desvia-se; sujo, suado, o olhar atormentado, a boca medonha como a fauce de um carneiro. Quem puder abranger com a vista toda a extensão de um campo de batalha, no momento em que a luta está a terminar, há de sentir uma confusão inexprimível.⁸

Nessa interpretação de mão dupla, das “colônias militares” e do “intérprete militar”, institutos ambos prezados por Couto de Magalhães, o caráter histórico do visível superpõe-se ao aspecto filosófico do invisível, e nessa substituição do orgânico pelo estrutural, ou mesmo na subordinação da série ao quadro, constata-se até que ponto, na ordem global emergente, o mesmo e o outro não passam de simples fragmentos esgarçados de um único espaço político, o Império onipresente. A regra é que exista apenas uma regra: um *regimento* gerador de hierarquias sociais, uma *regularidade* nos protocolos da representação de grupos humanos e uma *regulação* das regras estéticas que disso decorrem.⁹

Ora, a contra-cara dessa imagem tecnocrática e militarista do Império seria flagrada por Sousândrade, através do Guesa, que tinha “a forma inversa e o coração natural do selvagem sem academia”.¹⁰ Mas talvez a recepção crítica mais aguda da observação de Couto de Magalhães seja um pouco posterior: é a que

⁸ GONZAGA, Duque. *A arte brasileira*. Campinas : Mercado de Letras, 1995, p. 149-150.

⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., p. 65.

¹⁰ SOUSÂNDRADE, Joaquim de. *Prosa*. Ed. crítica Frederick G. Williams e Jomar Moraes. São Luis: SIOGE, 1978, p. 16.

Oswald de Andrade elabora em “Objeto e fim da presente obra”, prefácio inédito (1926) a *Serafim Ponte Grande*, quando nos fornece, a rigor, a autêntica fórmula de partilha da *aisthesis*: “A gente escreve o que *ouve*, nunca o que *houve*”. Com a mesma lógica, quando Macunaíma visita São Paulo e penetra no mundo de prazeres prostibulários, se depara com umas mulheres *fausse-maigres*, disfarçadamente delgadas, mas nelas o (deposto) imperador (do mato virgem) toma o falso (*fausse*) como verdadeiro, isto é, avalia-o como um ser, *como se fossem magras*, embora não o sejam. O equívoco desliza-se então em direção à identidade gentilícia dessas mulheres, uma vez que o herói atordoadado constata não serem elas francesas, como todos as chamam em São Paulo, e nem mesmo polacas, mas “íberas, itálicas, germânicas, turcas, argentinas, peruanas”. O retrato de grupo toma esses sujeitos como espécie indiferenciada, não como singularidades. Nada inocentes, portanto, essas boutades nos confirmam que existe a verdade, mas ela nunca é absoluta, nem verificável *de visu*, estando sempre deslocada e, além do mais, essa verdade nunca é um juízo racional *a priori*, mas um ato *a posteriori*.¹¹ Ele não atua somente como uma performance: ele constrói, com efeito, uma cena, tal como um performativo. Nem verdadeiro, nem falso, o performativo é um ato que interrompe a denotação, criando, porém, um outro vínculo entre a palavra e as coisas.¹² Sua leitura já não trabalha com signos, mas com signaturas.

O ponto mais relevante da intervenção oswaldiana é justamente unir, na escansão interpretativa, e como efeito da partilha da *aisthesis*, a enunciação e o significante. Em 1973, Jacques Lacan, inspirado por uma comédia barroca de Molière, *L'Étourdi*, chamara esse efeito de *étourdit* ou *aturdido*, aquilo que se diz e permanece esquecido atrás do que foi dito naquilo que se ouve.¹³ Mas a própria tradução do *aturdido* não esgota a múltipla significação do conceito. *Étourdit* é o aturdido (*étourdi*) com o que foi dito (*dit*) e feito, alguém confundido na torre (*tour*) de Babel. Com efeito, na versão mais popular da *Bíblia* (*Gênesis*, 11, 1-9), temos a gênese dessa confusão dos discursos:

¹¹ BADIOU, Alain. Lacan y Platón: ¿es el matema una idea? In: Biblioteca del Colegio Internacional de Filosofía. *Lacan con los filósofos*. Mexico: Siglo XXI, 1997, p. 125-145.

¹² “L’enunciato performativo non è un segno, ma una segnatura, che segna il *dictum* per sospendere il valore e dislocarlo in una nuova sfera non denotativa, che vale in luogo della prima. È in questo modo che dobbiamo intendere i gesti e i segni del potere di cui qui ci occupiamo. Essi sono signature, che ineriscono ad altri segni o a oggetti per conferire a essi un’efficacia particolare. Non è un caso, pertanto, se la sfera del diritto e quella del performativo siano da sempre strettamente congiunte e che gli atti del sovrano siano quelli in cui il gesto e la parola sono immediatamente efficaci.” AGAMBEN, Giorgio. *Il regno e la gloria*. Per una genealogia teleológica dell’economia e del governo. Vicenza: Neri Pozza, 2007, p. 202.

¹³ “Que se diga fica esquecido por trás do que se diz em o que se ouve.” LACAN, Jacques. O aturdido. In: Outros escritos. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 449.

E era toda a terra de uma mesma língua e de uma mesma fala. E aconteceu que, partindo eles do Oriente, acharam um vale na terra de Sinar; e habitaram ali.

E disseram uns aos outros: Eia, façamos tijolos e queimemo-los bem. foi-lhes o tijolo por pedra, e o betume por cal. E disseram: Eia, edifiquemos nós uma cidade e uma torre cujo cume toque nos céus, e façamo-nos um nome, para que não sejamos espalhados sobre a face de toda a terra.

Então desceu o Senhor para ver a cidade e a torre que os filhos dos homens edificavam. E o Senhor disse: Eis que o povo é um, e todos têm uma mesma língua; e isto é o que começam a fazer; e agora, não haverá restrição para tudo o que eles intentarem fazer.

Eia, desçamos e confundamos ali a sua língua, para que não entenda um a língua do outro.

Assim o Senhor os espalhou dali sobre a face de toda a terra; e cessaram de edificar a cidade.

Por isso se chamou o seu nome Babel, porquanto ali confundiu o Senhor a língua de toda a terra, e dali os espalhou o Senhor sobre a face de toda a terra.

O episódio liga-se a outro poema de Oswald, “Vício da fala”:

Para dizerem milho dizem mio
Para melhor dizem mió
Para pior pió
Para telha dizem teia
Para telhado dizem teiado
E vão fazendo telhados.

Mas a versão bíblica citada não é a única maneira de apresentar o episódio da *confusio linguarum*. Henri Meschonnic coteja diferentes versões bíblicas, todas elas, porém, pautadas pelo significado, “a partir do original, hava / nerda // venavla cham / sefatam”, ou seja, desçamos e confundamos ali a sua língua. Temos, assim, em francês, “allons / descendons // et là embabelons / leur langue” [vamos / desçamos // e lá embabelemos / sua língua], ou, em Chouraqui: “Offrons, descendons et mêlons là leur lèvre” [Ofereçamos, desçamos e misturemos lá seus lábios]; na *Bíblia de Jerusalem*: “Allons, descendons! Et là, confondons leur langage” [Vamos, desçamos! E lá, confundamos suas linguagens]; na *Bíblia Bayard*: “Ah descendons tout brouiller dans leur bouche” [Ah desçamos para tudo misturar nas suas bocas]; na *Santa Biblia*: “Agora, pues, descendamos, y confundamos allí su lengua” [Agora, então, desçamos, e confundamos ali sua língua]; e na *Bíblia del Peregrino*: “Vamos a bajar y a confundir su lengua” [Vamos descer e confundir sua língua]. Em outras palavras, a tradução pelo significado torna inaudível o significante. O *inaudito* (não ouvido, mas também desabusado) seria resgatar o significante Babel que, na sua semântica serial, é a força. Como bom spinozista, Meschonnic conclui que “traduzir-escrever é

traduzir a força”, ou seja, a força não se opõe ao sentido, como a forma se opõe ao conteúdo, no signo. A força é o que leva e traz o sentido.¹⁴ Mas fugir do sentido é também fugir da história enquanto positividade e lembremos que, quando Spinoza se refere à possibilidade de um conhecimento colocado sob a perspectiva do eterno (*sub aeternitatis specie*), isso supõe o conhecimento de Deus, mas admite também que essa eternidade esteja tanto em Deus (*in Deo esse*), quanto que seja por ele mesmo concebida. A lógica da Ética de Spinoza não o diz mas exhibe-o, em suma, quando aponta que a linguagem transmite-se para além do significado: *in Deo esse, ideatum, in Deo sum*. Meschonnic destaca, justamente, a relevância da paronomásia (*in Deo...ideatum*) no ritmo do pensamento spinozista¹⁵, de tal sorte que uma tradução pelo significante aproximar-se-ia, então, das operações de Sousândrade no *Guesa errante*.

Com efeito, todos conhecemos o departamento colombiano de Cundinamarca, que Humboldt, contrariamente a Buffon, reconhecia como terra muito apta para o pensamento, reforçando o vigor e a força de seus habitantes. O nome do local provém do termo chibcha *kuntur marka* (= ninho do condor). É claro que os colonizadores ibéricos ouviam nele *comarca* ou mesmo *marca*, a fronteira que gerava um título nobiliárquico, o de marquês. Porém, na estrofe 74 do décimo canto do *Guesa*, “O Inferno de Wall Street”, quando Colombo perde a disputa para Vespúcio, “pelas formas”, porque o continente não se chamaria, finalmente, *Colombia* senão *América*, nos defrontamos com uma das fronteiras infernais da poesia (a do divino marquês, Sade, a de William Blake). E lemos:

Em Cundin-Amarca, El Dorado,
O Zac em pó de ouro a brilhar...
Amarca é América.

A equação Amarca = América sustenta-se na escuta do nome dito pelos norte-americanos com e aberta, quase a. Dizem então os dois versos seguintes:

Am-éri-ca:
Bom piloto assim sonda o mar.

O bom piloto, como o bom leitor, sonda, pesquisa, o magma babélico e descobre tanto a heterocronia, *am* (de *I am*, agora), *eri* (de *erit*, futuro de *sum*, *esse*) e cá (que não lá). Eu é um outro. Detecta, assim, de resto, a despessoa-

¹⁴ MESCHONNIC, Henri. Traduire: écrire ou désécrire. *Atelier de Traduction: Pour une Poétique du Texte Traduit*, ano 12, n. 3, terceiro trimestre 2007.

¹⁵ Idem, *Spinoza poème de la pensée*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2002.

lização, como passagem do eu (*am*) ao ele (*erit*). O que se perde pelo sentido (Colômbia), ganha-se pelo significante (América, El Dorado, ouro a brilhar), numa descida aos infernos da poesia¹⁶. Essa ideia nos permite concluir que o efeito aturdido transforma irreversivelmente o texto ilegível para um filólogo aristotélico-hegeliano. Em compensação, ele coloca, no entanto, a homonímia não apenas como o que se diz, mas também como o que se escreve e, nesse sentido, a leitura tomaria todo nome como um homônimo motivado. Não se trata, portanto, de um sistema, cuja estabilidade repousaria na equivocidade do um, nos princípios de identidade e não-contradição, mas de um *paradigma*, que nos ensina como ler para além da evolução histórica tão apreciada pela filologia clássica.¹⁷

¹⁶ José Bergamín alude ao caráter ambivalente dessas ficções de estirpe sadeana. “O emaranhamento de sua selva nos parece já como algo monstruoso por si só. E ao mesmo tempo que excessivamente monstruoso, excessivamente racional. Se não me equivoco muito, acho, sem dúvida paradoxalmente, como convém, repito, ao caso Sade, que o discursivo dialoga, com suas intercaladas descrições, em Sade, como um arabesco imaginativo realmente mileu-manoitesco; como nos contos árabes há acumulação recarregada de repetições: ideias, imagens, que se sucedem com monótona insistência em um âmbito de aparências decorativas, de tramoias teatrais, com as que a visão poética se entorpece pelos seus próprios termos de figuração vista, mas com uma realidade quase grotesca. Precisamos nos lembrar da terrível prescrição que se faz no regulamento daquela partida de prazer, tão horrorosamente torturadora de *Os Cento e Vinte Dias de Sodoma* – nos quais se proíbe, sob severíssimas penas, um só sorriso ou chacota –, para não sorrirmos nem zombarmos de tão espantosas cenas, projetadas com essa imaginação de cabaré, verdadeiramente profética dos que em Paris ou Berlim ou Nova York amanheceriam com nosso século. Naquelas cenas do castelo do monstro Minski nos parece assistir a um cabaré parisiense ou nova-iorquino convencional, com todo o aparato de suas maquinarias infernais, compostas de corpos nus e aos que apenas falta, para se converterem na visão de Sade, a verificação sangrenta do crime. É difícil dizer onde termina a construção racionalista destas aparências e tramoias cênicas das descrições figurativas, e começa, pelo diálogo ou pelo discurso, a verdadeira visão poética”. BERGAMÍN, José. *Fronteras infernales de la poesía*. Madrid: Taurus, 1959, p. 159-160. (Tradução minha).

¹⁷ “Credo che a questo punto sia chiaro che cosa significhi, nel mio caso come in quello di Foucault, lavorare attraverso paradigmi. L'*homo sacer* e il campo di concentramento, il *Muselman* e lo stato di eccezione – come, più di recente, l'*oikonomia* trinitaria o le acclamazioni – non sono ipotesi attraverso le quali intendessi spiegare la modernità, riconducendola a qualcosa come una causa o un'origine storica. Al contrario, come la loro stessa molteplicità avrebbe potuto lasciar intendere, si trattava ogni volta di paradigmi, il cui scopo era di rendere intellegibile una serie di fenomeni, la cui parentela era sfuggita o poteva sfuggire allo sguardo dello storico. Certo le mie ricerche, come quelle di Foucault, hanno carattere archeologico e i fenomeni con cui esse hanno a che fare si svolgono nel tempo e implicano quindi un'attenzione ai documenti e alla diacronia che non può non seguire le leggi della filologia storica; ma l'*arché* che esse raggiungono – e questo vale, forse, per ogni ricerca storica – non è un'origine presupposta nel tempo, ma, situandosi all'incrocio di diacronia e sincronia, rende intellegibile non meno il presente del ricercatore che il passato del suo oggetto. L'archeologia è, in questo senso, sempre una paradigmologia e la capacità di riconoscere e articolare paradigmi definisce il rango del ricercatore non meno della sua abilità nell'esaminare i documenti di un archivio. Dal paradigma dipende, infatti, in ultima analisi, la possibilità di produrre all'interno dell'archivio cronologico, in sé inerte, quei *plans de clivage* (come li chiamano gli epistemologi francesi) che soli permettono di renderlo leggibile.” AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sul metodo*. Turim: Bollati Boringhieri, 2008, p. 33-34.

Há uma série de consequências teóricas, ao identificarmos o efeito *étourdit* com o paradigma, que podemos sintetizar apoiados na reflexão de Agamben em seis tópicos:

- 1) O paradigma é uma forma de conhecimento nem indutiva, nem dedutiva, mas analógica, que se move da singularidade à singularidade;
- 2) Neutralizando a dicotomia entre o geral e o particular, substitui a lógica dicotômica por um modelo analógico bipolar;
- 3) O caso paradigmático torna-se tal suspendendo e, ao mesmo tempo, expondo seu pertencimento ao conjunto, de modo que já não é possível separar nele exemplaridade e singularidade;
- 4) O conjunto paradigmático não está jamais pressuposto aos paradigmas, mas permanece imanente a eles;
- 5) Não **há, no paradigma, uma origem ou uma *arché***: todo fenômeno é a origem, toda imagem é arcaica, e enfim,
- 6) A historicidade do paradigma não está na diacronia nem na sincronia, mas no cruzamento entre elas.¹⁸

Mas tudo isto tem ainda uma consequência inegavelmente política já que, se a lei da linguagem não tem fundamento universal, o paradigma social apenas pode ser então uma *stasis* disseminada¹⁹, de tal sorte que a militarização sonhada por Couto de Magalhães, como um limite derradeiro de pacificação ou *amansamento* nacional, torna-se um limiar penúltimo que dissemina a própria violência simbólica de alto a baixo da escala social. Se o civismo é apenas um retrato de grupo, o militarismo é um retrato de tropa.

Porém, epistemologicamente, a questão ainda ganha mais um desdobramento, qual seja, a substituição de equivalências. Ali onde a tradição, de Aristóteles a Hegel, pensava a ontologia como regulação da linguagem, Oswald de Andrade inova ao situar a escuta (e nós, a leitura) como atordoamento. Aristóteles rechaça a contradição; Lacan negará a existência da relação sexual, ou seja, de um gozo normativo igual-para-todos. A lógica privilegia a univocidade, na qual o sentido equivale à essência; a psicanálise lacaniana, porém, trabalha com a homonímia e o equívoco, que mostram a ausência de sentido ou au-sentido. Outro tanto faz a desconstrução que, na opinião de Derrida, consistia em ler em “plus d’une langue”²⁰, ou mesmo em “plus d’une voix”.²¹ A homonímia da língua materna não passa pois de um fantasma, um, aliás, dentre tantos outros.²²

¹⁸ Ibidem, p. 32-33.

¹⁹ Idem, *Stasis*. La guerra civile come paradigma politico. In: *Homo sacer*, II, 2. Torino: Bollati Boringhieri, 2015.

²⁰ DERRIDA, Jacques. *Mémoires pour Paul de Man*. Paris: Galilée, 1988, p. 38.

²¹ Idem, *Le cahier de L’Herne*. Paris: L’Herne, 2004, p. 30.

²² “Un autre peut toujours mentir, il peut se déguiser en fantôme, un autre fantôme peut aussi se faire passer pour celui-ci. C’est toujours possible. Plus tard nous parlerons de la *société* ou du *commerce* des spectres entre eux, car il y en a toujours *plus d’un*”. IDEM, *Spectres de Marx*. Paris: Galilée, 1993, p. 28.

Ora, a partir desse ponto, Barbara Cassin conclui que Lacan é um sofista, mas um sofista muito peculiar, que afirma não haver universal sem uma exceção que o funde, já que a exceção faz o universal. Usar a linguagem é dizer algo, mas apenas na medida em que existe pelo menos um homem para o qual isso nada significa, algo que fere frontalmente a ideia de Couto de Magalhães de uma harmonia construída na base de colônias militares de hegemonia nacional. O sentido só pode ser equívoco, e isto se chama *au-sentido*, fuga fora da norma aristotélica do sentido.²³ Barbosa Rodrigues era consciente disso quando admite que um falante do guarani não entende o tupi, mesmo sendo a mesma língua, isto é, os dois tempos da *mesma* língua não dialogam entre si. Aliás, o general Mitre, leitor da *Poraduba amazonense*, tira proveitosa lição desse fato para a construção de *La Nación*.

Poranduba, não é mais do que a contracção da preposição *poro*, fazendo as funções do superlativo, *andu*, notícias, *aub*, phantastico, illusorio, significando historias phantasticas, fabulas, abusões, etc.; como *porandiba* são historias tristes, más; de *aiba*, mal, máo, entretanto que fazem derivar de *pora*, habitante, *nheeng*, falla, e *dyba* muito, com o significado de *novidades*. É verdade que *poranduba* póde tambem ter esta significação, porém, então, a etymologia é outra, vem da mesma preposição *poro* e do verbo *endub*, escutar, sentir, donde o verbo *porandu*, perguntar, questionar, interrogar. No mesmo caso está *moranduba* que se deriva de *moro* por *poro*, *andu* e *aub* terá a mesma significação, podendo porém ser tambem novidades derivando-se de *mbaé* ou *maá* e *andub*, entrando o *r* por euphonia. No Amazonas há a *maranduba*, isto é, as historias que os chefes, os paes, contam á tribu e aos filhos, perpetuando os feitos de seus avós, porém então a interpretação é outra: vem de *marã*, desordem, barulho, guerra, e *andub*, notícias, historias de guerras e factos verdadeiros e não phantasticos ou mythologicos, como as que refere a *poranduba*.²⁴

Poranduba é histórias fantásticas. *Porandiba*, histórias tristes. Mas também notícias. E ainda por cima, como fusão de *poro* e *endub*, *poranduba* é escutar, sentir muito, profundamente. Repare-se que a homonímia só se consegue perceber pelo recurso a uma segunda língua, o português. Só a nossa escuta detecta que a melancolia de uma história triste é também extraordinária porque nos permite sentir mais, sentir além do normal. E veja-se que, quando digo *sentido* em português, estou dizendo também *meaning*, significado, e também digo *feeling*, sensação e, mais ainda, *direção*. Ou seja, que *poranduba* seria outro nome da história (da modernidade), onde por trás de qualquer façanha há sempre um

²³ BADIOU, Alain; CASSIN, Barbara *No hay relación sexual. Dos lecciones sobre "L'Étourdit" de Lacan. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2011.*

²⁴ RODRIGUES, João Barbosa. *Poranduba amazonense, ou kochiyima-uara porandub*, op. cit., p. II.

desastre à espreita. *Poranduba*, em suma, mereceria figurar em um dicionário dos intraduzíveis, que tome cada língua como uma lalíngua, e assim teremos encontrado a maneira em que o “real”, a saber, o fato de que não há relação sexual, depositou-se. O ser é um efeito de discurso entre outros, e a ontologia é uma vergonha [*honte*, dali *hontologie*], a não ser que tomemos a ontologia como *hantologia*, um saber dos espectros, ou, em outras palavras, daquilo que se diz e permanece esquecido atrás do que foi dito naquilo que se ouve, o que, em última análise, retrai-nos à questão da *aisthesis*, palavra digna de figurar, de fato, com destaque em um dicionário dos intraduzíveis.

A *aisthesis* é um derivado de *aisthanomai* [αἰσθάνομαι], e, como tal, configura um conceito altamente equívoco. Depende de suas relações. O verbo *aisthanomai* provém de *áiw*, e este do sânscrito *avih* [आवसि], como o latim *audio*, ou seja, significa ouvir, escutar e, menos frequentemente, obedecer. Usado com genitivo aponta a fatos sensoriais (exceto a visão) e se poderia traduzir como perceber. Com objeto em acusativo, significa compreender. E com genitivo de origem, quer dizer tomar conhecimento por meio de alguém, vir a saber, através de uma língua, por exemplo. A tradução mais comum do verbo *aisthanomai*, ou seja, *sentir*, tem, por outro lado, inicialmente, o significado de perceber pelo odor, ou inclusive exalá-lo, o qual mostra que, na *aisthesis*, há fusão de sujeito e objeto, algo que se comprova além disso no deslocamento de *aisthesis* a *nous*, quando traduzimos o conceito como *sensus*. O termo grego *nous* (inteligência, espírito, mente, sagacidade, sabedoria, alma, intenção, desejo) nos conduz ao paradigma da visão, já que o verbo latino *intueri* (ver) recupera a matriz visual de teoria, o *species*.²⁵ *Aisthesis*, no entanto, mostra uma sensibilidade de *down-cast eyes*, para retomar o conceito de Martin Jay, do qual concluímos que, substituir a *mimesis* pela *aisthesis* nos abre um campo muito complexo de relações.

Escrever o que se *ouve* ou o fato de não existir relação sexual são premissas de que não é necessário recebermos o sentido em atitude de *hontólogo*. Tudo o que está escrito parte do fato de que sempre será impossível escrever como tal a relação sexual e a isso se deve que exista um certo efeito do discurso que se chama *escritura*. Nesse sentido, o que caracteriza o significante é apenas o fato de ser o que todos os outros não são e, por tanto, manifesta a presença da diferença como tal, e nada além. Portanto, Oswald coloca a escritura em um campo comum à poesia e à filosofia: o da *ausência do sentido*, que se dirige sempre, diz-nos Werner Hamacher (tese 78), a seu não [*Nicht*] e a seu depois [*Nach*].

²⁵ Cf. CASSIN, Barbara (Ed.). *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Le Seuil/Le Robert, 2004.

Nessa linha de análise (tese 14), a poesia é sempre *prima philologia*.²⁶

“Toda língua são rastros de um velho mistério”²⁷, alega Guimarães Rosa, em um texto de 1954, em que relembra excursão à região dos Terena que, “urbanizados, vestidos como nós, calçando meias e sapatos, saem de uma tribo secularmente ganha para o civil. Na Guerra do Paraguai, aliás, serviram, se afirmaram”, exatamente nos termos que nos adiantara Couto de Magalhães. Mas Guimarães Rosa neles descobre, contudo, um tempo que fugia da sucessão:

A surpresa que me deram foi ao escutá-los coloquiar entre si, em seu rápido, ríspido idioma. Uma língua não propriamente gutural, não guarani, não nasal, não cantada; mas firme, contida, oclusiva, sem molezas – língua para gente enérgica e terra fria. Entrava-me e saía-me pelos ouvidos aquela individuada extensão de som, fio crespo, em articulação soprada; e espantava-me sua gama de fricativas palatais e velares, e as vogais surdas. Respeitei-a, pronto respeitei seus falantes, como se representassem uma cultura velhíssima.²⁸

Guimarães Rosa empreende, a seguir, uma pesquisa comparativa sobre as cores em língua terena e logo constata o erro de sua paleontologia vocabular comparativa, porque aquilo que julgava ser, “isto é, era não era”, frase anfibiológica porque tanto sugere a ambiguidade paradigmática, ser/não ser, quanto o fato de uma não-identificação com o tempo (a era). Rosa, por achar que os Terena “representassem uma cultura velhíssima”, sem sê-lo, a rigor, torna a tropeçar com a pedra do Guesa, a América. Fracassando na busca do *etymon* equívoco, o escritor busca então nova equivalência racional. “Porém não achei. Nenhum – diziam-me – significava mais coisa nenhuma, fugida pelos fundos da lógica. Zero, nada, zero.”²⁹ Antes disso porém, em 1936, entre “Elegia” e “Desterro”, no seu volume *Magma*, Rosa coloca uma série de poemas dedicados às cores, “Vermelho”, “Alaranjado”, “Amarelo”, “Verde”, “Azul”, “Anil”, “Roxo”. O vermelho, por exemplo, é o de uma pomba, porém, mais parece uma virgem. É quente, mas já está fria, “e colorada, como uma grande flor”³⁰, tema que retroage a vários textos de Mário de Andrade: sua coluna “Flor Nacional”, pautada pelo que *houve*, ou uma página de *O Turista aprendiz*, ensaiando claramente o que se *ouve* graças à escuta selvagem, que prepara a sensibilidade oximorônica

²⁶ HAMACHER, Werner. *95 tesis sobre la filología*. Trad. Laura Darugati. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2011, p. 12.

²⁷ ROSA, João Guimarães. Uns índios (sua fala). In: *Ave Palavra. Ficção Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, v. II, 1994, p. 996.

²⁸ Ibidem, p. 996.

²⁹ Ibidem, p. 997.

³⁰ Idem, *Magma*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 52-59.

de Guimarães Rosa. A constatação de que ambos os polos se tocam, longe de estimular a decepção, torna-se princípio construtivo não só de *Grande sertão veredas* (1956), mas de outro relato, “Meu tio, o iauaretê” (1961), onde, segundo Haroldo de Campos, não é a história que cede a prerrogativa à palavra, mas é a fala que, ao irromper em primeiro plano, configura a personagem e a ação, desenvolvendo a própria história³¹, assim retomando a lição aturdida de Oswald de Andrade, o que se *ouve* em detrimento do que *houve*. Mais perto de nós, Verônica Stigger, com *Delírio de Damasco*³², retoma essa mesma tradição.

2. LOGOS, PATHOS, SABER

Razón es pasión y pasión es conocimiento.³³

Quando Deleuze resgata Aion para opô-lo a Chronos, pensa que só o passado e o futuro insistem no tempo. Em lugar de um presente, que amassa, indiferentemente, o passado com o futuro, sendo que esses tempos, por sua vez, dividem, a cada instante, o próprio presente e o subdividem mesmo ao infinito, em ambos os sentidos e ao mesmo tempo, Deleuze nos propõe um instante sem espessura e sem extensão, que subdivide cada instante presente, em passado e futuro, entendendo-os, porém, como diferença e repetição. Por isso valeria a pena resgatar um certo instante *infans* de José Bergamín, cena primária que, em vez de nos apresentar um presente vasto e espesso, que evoca e coloca, uns em relação aos outros, o futuro e o passado, ele reúne, na verdade, todas as forças heterogêneas que hão de detonar o disparate como potente dispositivo de leitura das culturas ibéricas. Relembremos a passagem quase oneirológica³⁴ de Bergamín:

En el cuarto de plancha, además oía cantar a las criadas historias reales o cuentos fantásticos de los pueblos de donde venían. Estas cosas, como su diálogo, creo que fueron educando mi oído —dada la profunda atención de mi silencio infantil— en una riqueza de lenguaje español, a la que debo más, tal vez, que a mis devoradoras lecturas posteriores de adolescente, la formación imaginativa de mi propio vocabulario parabolero. Un cierto gusto, diré que barroco, por las palabras y por

³¹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 59. Ver também FINAZZI-AGRÓ, Ettore. *Um lugar do tamanho do mundo*. Belo Horizonte, UFMG, 2001.

³² STIGGER, Verônica. *Delírio de Damasco*. Florianópolis, Cultura e barbárie, 2012.

³³ BERGAMÍN, José. *El cohete y la estrella. La cabeza a pájaros*. Madrid: Cátedra. 1981, p. 89.

³⁴ Fabián Ludueña vale-se da separação bergaminiana entre *fantasma* e *espectro* para fundamentar seus *Principios de espectrologia. La comunidad de los espectros II*. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2016, p. 119.

sus infinitas posibilidades de expresión imaginativa, por su enorme poder de evocación fantástica, creo que lo debo al contacto vivo de aquel lenguaje popular que escuchaba de niño, oyendo la charla notable, como fuente viva de figuraciones y sentidos poéticos, de las mujeres de los pueblos, que venían a servir a Madrid, desde todos los rincones de España: gallegas, asturianas, vascas, levantinas, castellanas, andaluzas... Así se enriquecía nuestra tradición malagueña propia -digo la de mi casa andaluza- con todas aquellas aportaciones vivas de lenguaje y creación imaginativa de todas las vertientes populares de España.³⁵

No calor úmido do sótão, onde se passa a roupa, José Bergamín educa, de fato, um ouvido aturdido. Por meio dele, captará algo já abordado por Ramón Gómez de la Serna, só que, em sua reflexão, o *disparate*, como princípio construtivo de uma sociedade multicultural como a espanhola, adquire uma potência imaginativa redobrada. O ensaio “El disparate en la literatura española”, que é, de certo modo, “latino-americano”, já que foi inicialmente publicado em *La Nación* de Buenos Aires, no inverno de 1936³⁶, é uma peça chave a esse respeito. Sua data não é sem relevância. O ensaio de Bergamín (ele próprio, um inclassificável) é contemporâneo das leituras nietzschianas de Borges, que o conduzem à quarta dimensão, bem como simultâneo da reivindicação do eterno em Murilo Mendes, a ambivalência paradigmática nos poemas de *Magma* ou a ênfase que Lacan concede ao espelho em sua teoria do inconsciente. Nessa linha de análise, é bom lembrar que, mais adiante, Gilles Deleuze, em *Mil platôs*, chega a opor dois grandes modelos científicos, o *Cômpar* e o *Díspar*.

O *cômpar* é o modelo legal ou legalista adotado pela ciência regia. A busca de leis consiste em pôr constantes em evidência, mesmo que essas constantes sejam apenas relações entre variáveis (equações). O esquema hilemórfico está baseado numa forma invariável das variáveis, numa matéria variável do invariante. Porém o *díspar*, como elemento da ciência nômade, remete mais ao par material-forças do que ao da matéria-forma. Já não se trata exatamente de extrair constantes a partir de variáveis, porém de colocar as próprias variáveis em estado de variação contínua. Se há ainda equações, são adequações, inequações, equações diferenciais irredutíveis à forma algébrica, e inseparáveis por sua vez de uma intuição sensível da variação. Captam ou determinam singularidades da matéria em vez de constituir uma forma geral.³⁷

³⁵ BERGAMÍN, José. Ahora que me acuerdo. *Entregas de la Licorne*, n. 1- 2, Montevideo, p. 64, 1947. (Fragmentos del Capítulo 1 del Libro *Recuerdos de esqueleto*).

³⁶ Idem, *El disparate en la literatura española*. Ed. Nigel Dennis. Sevilla: Renacimiento, 2005. A primeira parte, “El disparate considerado como una forma poética del pensamiento”, saiu em *La Nación* a 28 jun. 1936; as restantes foram publicadas em 19 de julho, 9 e 30 de agosto.

³⁷ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*. Trad. Ana L. de Oliveira. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 36.

Ora, assim sendo, Deleuze constata que cada vez que um novo campo de saber se abriu à ciência, ele posicionou-se inicialmente como irreduzível ao da atração e ao modelo das forças gravitacionais, na medida em que “le *pathos* est le fait le plus élémentaire d’où résulte un devenir”.³⁸ Em outras palavras,

Ele afirmava um “a-mais” ou um suplemento, e ele mesmo instalava-se nesse suplemento, nesse desvio. (...) O espaço liso é justamente o do menor desvio: por isso, só possui homogeneidade entre pontos infinitamente próximos, e a conexão das vizinhanças se faz independentemente de qualquer via determinada. É um espaço de contato, de pequenas ações de contato, tátil ou manual, mais do que visual, como era o caso do espaço estriado de Euclides. O espaço liso é um campo sem condutos nem canais. Um campo, um espaço liso heterogêneo, esposa um tipo muito particular de multiplicidades: as multiplicidades não métricas, acentradas, rizomáticas, que ocupam o espaço sem “medi-lo”, e que só se pode explorar “avançando progressivamente”. Não respondem à condição visual de poderem ser observadas desde um ponto do espaço exterior a elas: por exemplo, o sistema dos sons, ou mesmo das cores, por oposição ao espaço euclidiano.³⁹

Confirma-se assim a percepção de Rosa perante os Terena: o espaço estriado, cômpar, do escritor mal se adapta ao espaço liso dos índios e, nesse sentido, a fala *dispars* nomeando as cores surge como autêntico disparate. Da mesma forma, Bergamín desenvolve sua argumentação a partir da hipótese de que

No se hizo la razón para el disparate, es verdad; pero sí se hizo y se hace el disparate para la razón: para darle cauce y sentido, dirección y finalidad al pensamiento; a las explosiones más peligrosas, por más vivas, del pensamiento (...) Por eso lo primero no es la escopeta; lo primero es la bala. Lo primero es el disparate.⁴⁰

A palavra *bala* provém de *βάλλω*, jogar, e deste verbo temos *symbolon*, de *sym-ballo* [*συμ-βάλλω*], onde a ênfase recai nem tanto no verbo mas no *sym* ou *com*. O *sym-bolon* é um sinal de reconhecimento, uma téssera partida ao meio que testemunha antigas alianças. Eurípides menciona-o em *Medeia* (613) e no *Ion* (1386). A relação entre a parte e o todo, o particular e o universal, em um *symbolon*, é o signo visível de uma convenção entre parceiros, a fundamentação de um contrato social. Se o que se joga é anterior aos instrumentos, à exatidão, ao *logos* e à *ratio*, isto confirma que a autêntica *arché* é sempre *dispars*. Nesse sentido, o disparate seria o nome que damos à vida, em sua correlação com os poderes, ao ingressar numa zona de indiferenciação em que a lei se aplica na

³⁸ DELEUZE, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 1962, p. 70-72.

³⁹ DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. *Mil platôs*, op. cit., p. 38.

⁴⁰ BERGAMÍN, José. *El disparate en la literatura española*, op. cit., p. 23.

forma de uma exclusão e tanto a língua [enquanto *langue*], diferente de seu uso, quanto a fala [*parole*], à revelia da norma, ganham sentido independentemente de sua denotação e podem ser aplicadas a diversos casos singulares, na medida em que com eles se mantém uma relação de pura potência.

Por eso, la primera impresión que nos causa un disparate es la de que *nos choca*. El disparate es explosivo: choca con nosotros, y al chocarnos, detona. El disparate es chocante, detonante para el pensamiento (...) El disparate es pensamiento: es una forma inventiva, creadora, poética del pensamiento. Dicho y hecho, sin más. Explosivamente.⁴¹

O disparate divino, para Bergamín, foi o Verbo encarnar no homem e ele nascer, como um raio de sol através do cristal, das entranhas de uma donzela. Puro disparate. É ele que alimenta “el disparadero o disparatario verbal, espiritual, de todas nuestras cosas españolas”.⁴² Por isso, ao traçar uma genealogia do disparate espanhol, remontando-se à literatura barroca, onde não só o corpo sobrevivente como, mais ainda, o corpo excluído encontram-se separados em mútua pressuposição, o mundo antigo encontra-se pela primeira vez perante uma vida insacrificável que, retirada, em dupla exclusão, do contexto real das formas de vida profanas e religiosas, define-se a si própria por ter entrado em íntima simbiose com a morte, sem, por isso, se situar no reino dos fantasmas. É a emergência, no Ocidente, de uma vida nua, que possui um aspecto eminentemente político.

La razón del disparate en Cervantes, Santa Teresa, Lope, es la de la vida, la razón de la vida contra la muerte: contra la pasión de la muerte. El disparate de la razón en Quevedo, Gracián, Calderón, es el disparate de la muerte, el de la razón de la muerte —el mayor disparate— contra la vida, contra la pasión de la vida. La vida, la razón de la vida, se dispara y disparata, en los primeros contra la pasión de la muerte; la muerte, la razón de la muerte, se dispara y disparata, en los segundos, contra la pasión de la vida. Por eso nos aparecen siempre, aquéllos, como amantes, enamorados de la vida, de toda vida; y estos otros, nos parecen, en cambio, como amantes o enamorados de la muerte.⁴³

O disparate entronca-se assim, com a sobrevida e, em última análise, com a própria literatura porque, para retomarmos as palavras de Derrida, só a literatura consegue “laisser une trace qui se passe, qui est même destinée à se passer du présent de son inscription originaire, de son *auteur* comme on dirait de façon

⁴¹ Ibidem, p. 27.

⁴² Ibidem, p. 33.

⁴³ Ibidem, p. 64-65.

insuffisante. Cela donne mieux que jamais à penser le présent et l'origine, la mort, la vie ou la survie."⁴⁴ Em palavras de Bergamín:

Lo profundo, en nosotros, es el disparate. Cuando ahondamos en nosotros mismos, encontramos siempre ese disparate frustrado de nuestro ser: el que debió haber sido nuestra vida o lo que debió haber sido nuestra vida y, por una razón o por otra –por razones tontas, por tontería o tonterías- hemos ido enterrando, invisiblemente, en nosotros, para siempre. Sentimos, entonces, en la vida, más que el remordimiento de los errores, de los pecados que cometimos, algo así como el remordimiento de los disparates que no hemos hecho. Toda la vida se nos llena de esta nostalgia. Y nuestra conducta nos parece el despojo de un disparate muerto. Toda la conducta de la vida se nos figura, entonces, ese resto mortal, esa huella disparatada de nuestro paso, como la de la camisa de una serpiente.⁴⁵

A serpente nietzschiana, a serpe de Góngora, em Lezama Lima, que vira cobra no neobarroco de Sarduy, a serpe disparatada de Bergamín, o símbolo do gozo ou *hêdonê symbolon* [ἡδονή σύμβολον] remetem-nos diretamente ao disparate como manifestação do inconsciente, ideia que uma copla do próprio Bergamín esclarece:

-Ése que tú te crees que eres tú mismo,
Ése que tú te crees que llevas dentro,
No eres tú, ni es tu vida, ni es tu alma,
Ni siquiera es la sombra de tu cuerpo.

-¿Pues quién es ese yo que yo no soy?
¿En qué puede serme sin yo serlo?
-Pregúntaselo al otro, al que dejaste
Por la senda perdida de tu sueño.⁴⁶

É o que Guimarães Rosa chamaria de “Distância sentimental”: “Mesmo ao sonhar contigo / só consigo que me ames noutro sonho / dentro do meu sonho primitivo.”⁴⁷ A distância balança entre o que eu consigo (o que houve) e o contigo (o que o pacto ouve). Da mesma forma, Bergamín resgata a crítica nietzschiana do platonismo, no sentido de que, ao abolirmos a verdade transcendente, elimina-se também o reino das aparências e é nesse sentido, como argumenta Giorgio Agamben, que devemos entender o enaltecimento da *fixação*,

⁴⁴ DERRIDA, Jacques. *Une folie doit veiller sur la pensée*. In: *Points de suspension*. Ed. E. Weber. Paris: Galilée, 1992, p. 356.

⁴⁵ BERGAMÍN, José. *El disparate en la literatura española*, op. cit., p. 96-97.

⁴⁶ Idem, *Dolor y claridad de España. Cartas a María Zambrano*. Ed. Nigel Dennis. Sevilla: Renacimiento, 2004, p. 32.

⁴⁷ ROSA, João Guimarães. *Magma*, op. cit., p. 72.

para dizê-lo com Lacan, como aquele ponto (*punto de la nada*, acrescentaria Bergamín) em que o significante, desligado do sentido, precisa se ancorar no Real para encontrar um limite na articulação entre significante e denotação. Agamben detecta, assim, no par *hábito / habitus*, o ponto que força o sujeito a uma outra escuta, uma escuta *aturdida*.

Portando alle estreme conseguenze quel che Wilde scriveva a proposito del teatro shakespeariano in *The Truth of Masks*, Bergamín non solo afferma esplicitamente che “è l’abito che fa il monaco”, ma parla addirittura di una “generazione drammatica dell’uomo attraverso il costume” e interpreta tutto il teatro barocco spagnolo come “speculazione (nel senso etimologico di rispecchiamento) del tempo e del costume”. Con il caratteristico talento Bergamíniano nel far giocare tutto il registro semantico di ogni parola, abito è qui anche l’*habitus* husserliano, la constanza e la permanenza dell’io nella sua sfera propria: e, in questa prospettiva, il rapporto speculativo che Bergamín istituisce fra temporalità e costume fonda il fatto teatrale in modo ben più essenziale di quanto possa sembrare a prima vista e dà un significato non semplicemente metaforico tanto alla sua definizione dell’attività teatrale come *arte de vestir al muñeco* che a una delle paradossali raccomandazioni metodologiche su cui egli torna più di frequente: “Fa’che il tuo pensiero sia profondamente superficiale”.⁴⁸

A ideia nos é conhecida. É a que Flávio de Carvalho, um disparatado, desenvolve em *Dialética da Moda* (1956). Mas sem abandonarmos nem Bergamín nem Agamben, digamos que quando ambos se encontram (e separam) em San Sebastián (Donosti), no natal de 1982, o poeta lhe entrega ao filósofo, entre outras coisas, este manuscrito, uma sorte de testemunho:

El lenguaje que hablamos no es sonora
música del silencio;
es como un torbellino de palabras
que arrastra un fuerte viento.

Un mundanal ruido pesaroso
que sube del infierno
y con sus muchos humos enmascara
las luces de su fuego.

A linguagem aparece aqui como uma voz estranha e sem corpo, que, empurrada por um turbilhão de vento, supera-nos infinitamente em direção ao passado e ao futuro, perdendo-se na escuridão e no silêncio. Isto é, se se retira o eu como *ponto do nada*, a linguagem se converte ela própria em um nada e um

⁴⁸ AGAMBEN, Giorgio. José Bergamín (1972). In: BERGAMÍN, José. *Decadencia dell’analfabetismo*. Trad. L. D’Arcangelo. Milano: Bompiani, 2000, p. 16-18.

vazio, um “falatório fabuloso” em fuga ao longo das não-evasões do tempo. E o autor é verdadeiramente, como nas palavras de Foucault, “a inexistência em cujo vazio segue sem trégua o derramar indefinido da linguagem”. Mas é graças à instância do eu poético, neste ponto do nada, que a voz da linguagem pode encontrar um corpo e uma carne, como seu inútil falatório, antes de submergir-se para sempre no silêncio, e ensinar-nos por um instante o selo singular e o timbre incomparável” do nome do Autor.⁴⁹

A linguagem, nos diz Agamben, não é nem uma invenção humana, nem um dom divino (Gonçalves de Magalhães, Couto de Magalhães), mas ela é um entre-lugar situado em uma zona de indiferença entre natura e cultura, o que explica as constantes cisões entre língua e fala, semiótico e semântico, sincronia e diacronia. *L'étourdit* não é apenas o que fala atabalhoadamente, mas aquele que escuta e tem uma teoria, alguém cujo saber acerca da língua precede qualquer outro conhecimento. Mas estas questões vinculam-se também à convicção agambeniana de que, em decorrência desse vazio da linguagem, a própria arte atravessa também uma crise, contemporaneamente, porque a noção de obra (o que *houve*, o que se fez) acabou por retirá-la do âmbito da produção artística, onde a performance e a atividade criativa do artista tomam cada vez mais o lugar da *obra de arte*. Se os artistas contemporâneos são *artistas sem obra*⁵⁰, que exibem documentos de uma obra ausente, isso se tornou possível porque o próprio conceito de obra (da obra de arte) permaneceu relativamente impensado.

El indio que despreciaba a los americanos porque no eran capaces de estar diez minutos seguidos sin hacer nada, tenia muchísima razón. Para hacer algo, lo primero es no hacer nada. Dios nunca hizo nada para poder hacer el mundo. La pereza es un estado previo de incubación, madre de todo.⁵¹

⁴⁹ Idem, “Identificación y desidentificación de un autor llamado José Bergamín”. *Archipiélago. Cuadernos de Crítica de la Cultura*. Barcelona, n. 46, p. 87, abr.-mayo 2001. (Tradução minha). Agamben não duvida em equiparar a escrita de Bergamín à de Benjamin: “l’opera di Bergamín offre una sintesi paragonabile, per la sua acrobatica coerenza, a certi libretti e a certe prose incompiute di Hofmannsthal, o, per la saggistica, a un’opera come lo *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* di Benjamin.” AGAMBEN, Giorgio. José Bergamín (1972), op.cit., p. 9-10. E, mais adiante, esclarece Agamben que “l’oggetto della critica (e anche il suo punto di coincidenza con la poesia) è infatti, per Bergamín, la ‘situazione critica’ dell’opera, nel duplice senso di mortificazione e autotrascendimento. Questo spiega l’insistenza con cui egli torna sul concetto di limite, di ‘frontiera’ dell’opera d’arte (*De la naturaleza y figuración fronteriza de la poesía* è il sottotitolo di una delle sue opere critiche più importante, *Beltenebros*, e *Fronteras Infernales de la Poesía* si intitola una sua raccolta di saggi del 1959) che fornisce in un certo senso l’asse del suo pensiero critico: l’opera d’arte è infatti veramente se stessa (*se ensimisma*, dice Bergamín) solo quando prende coscienza dei suoi limiti; ma il limite non è qui semplicemente ciò che la individua e separa, ma anche ciò che apre e fa segno al di là di essa.”

⁵⁰ JOUANNAIS, Jean-Yves. *Artistes sin obra. I would prefer not to*. Pref. E. Vila-Matas. Barcelona: Acantilado, 2014.

⁵¹ BERGAMÍN, José. *El cohete y la estrella*, op. cit., p. 61-62.

Marcel Duchamp, ao constatar esse mesmo problema, busca desativar a *máquina obra-artista-operação criativa*, e conseqüentemente abandona a representação, a *mímesis* (do que *houve*) e, ensaiando a *aisthesis* (o que *ouve*), toma um objeto qualquer de uso que, ao ser introduzido num museu, é forçado a apresentar-se *como se fosse* obra de arte. Uma *fausse-maigre*, alguém que camufla sua autêntica condição. Nada surge, portanto, à presença, visto nada ser (ainda, nunca) uma obra. Não há *poiesis*, nem existe seu autor, um artista, pois aquele que assina a peça com nome falso é um an-artista, alguém que faz experiência de si e constitui a si próprio como forma-de-vida. A máquina artística passa então a girar no vazio e o an-artista (esse sujeito) seria apenas um vórtice no fluxo do ser.⁵²

Essa vertigem mexe, em consequência, com as fronteiras infernais da filosofia e da poesia. Giorgio Agamben considera muito simplista a tese de que a poesia tenderia ao som (a rima e o *enjambement*), na fronteira entre série semântica e série semiótica, enquanto a filosofia se orientaria ao sentido. Ambas, porém, ocupariam uma zona de contato (Giorgio Colli), um espaço *étourdit* (Lacan), que Agamben prefere chamar de *pensamento*.

Se chiamiamo pensiero questo momento di contatto, possiamo allora dire che poesia e filosofia sono in realtà interne l'una all'altra, nel senso che l'esperienza propriamente poetica della parola si compie nel pensiero e l'esperienza propriamente pensante della lingua ha luogo nella poesia. La filosofia è, cioè, ricerca e commemorazione della voce, così come la poesia, secondo quanto i poeti non cessano di ricordarci, è amore e ricerca della lingua. (...) Dove voce e linguaggio sono a contatto senza alcuna articolazione, là avviene un soggetto, che testimonia di questo contatto. Il pensiero che voglia rischiarsi in questa esperienza deve situarsi risolutamente non solo nello iato - nel contatto - fra lingua e parola, semiotico e semantico, ma anche in quello fra la *foné* e il *logos*. Il pensiero, che - fra la parola e la lingua, l'esistenza e l'essenza, la potenza e l'atto - si rischia in questa esperienza deve accettare di trovarsi ogni volta senza lingua di fronte alla voce e senza voce di fronte alla lingua.⁵³

E, por último, voltemos, mais uma vez, a Bergamín: “Podrá suceder que al final de tu pensamiento vuelvas a encontrarte en el principio, pero nunca te encontrarás como al principio.”⁵⁴

⁵² AGAMBEN, Giorgio. *Il fuoco e il racconto*. Roma: Nottetempo, 2014, p. 61-66.

⁵³ Idem, *Experimentum vocis*. In: *Che cos'è la filosofia?* Macerata: Quodlibet, 2016, p. 44-5.

⁵⁴ BERGAMÍN, José. *El cohete y la estrella*, op. cit., p. 80.

DRUMMOND E O FALSO FERNANDO PESSOA

Rita de Cassia Barbosa
UFSC

RESUMO: Em 4 de setembro de 1949, *sem assinatura*, Carlos Drummond de Andrade publica, no "Suplemento Literário Letras e Artes" do periódico *A Manhã* do Rio de Janeiro, o poema "Sonetinho", precedido de nota introdutória — esta também sem assinatura — onde o autor propõe um concurso para se descobrir o autor do poema. O intuito deste ensaio consiste em mensurar as implicações e o alcance do vínculo entre autor da nota, autor do poema e a ausência de assinatura nos dois casos no âmbito da produção jornalística e poética de Carlos Drummond de Andrade. Pretende-se, assim, avaliar a importância dessa atitude do cronista e do poeta ao longo de sua trajetória.

PALAVRAS-CHAVE: Autoria. Poesia. Carlos Drummond de Andrade.

DRUMMOND AND THE FAKE FERNANDO PESSOA

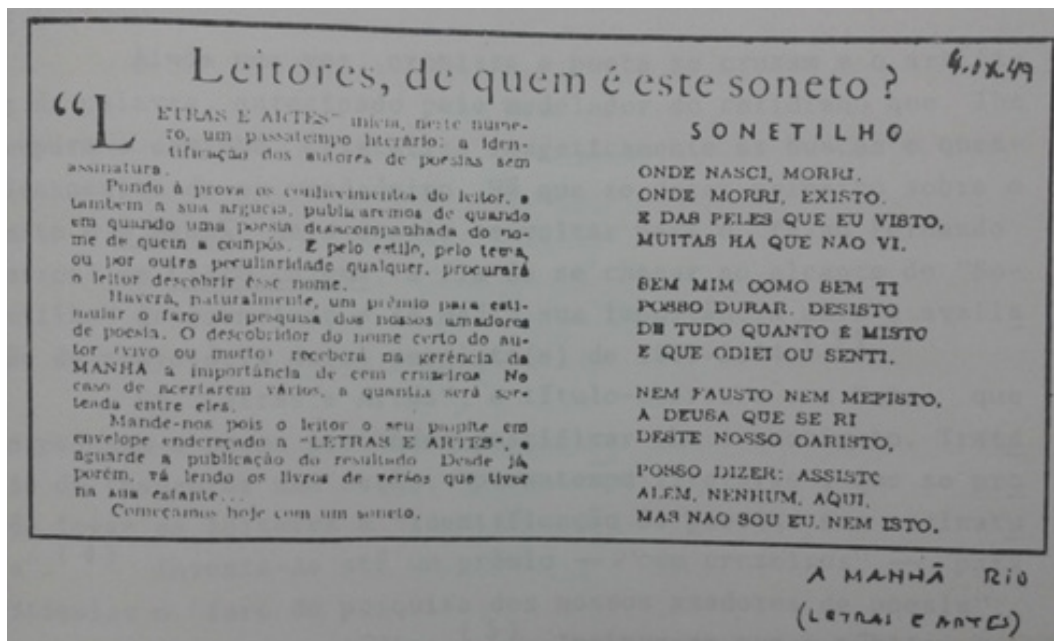
ABSTRACT: In September 4th, 1949, Carlos Drummond de Andrade publishes, unsigned, the poem "Sonetinho", in the "Suplemento Literário Letras e Artes" from the newspaper *A Manhã* from Rio de Janeiro. The poem was preceded by an introductory note — also unsigned — where the author proposes a contest for discovering the poem's author. This essay seeks to measure the implications and the reach of the connection among the author of the note, the author of the poem and the lack of signature in both cases regarding the journalistic and poetic production of Carlos Drummond de Andrade. Thus, we seek to evaluate the importance of such action by the chronicler and poet through his path.

KEYWORDS: Authorship. Poetry. Carlos Drummond de Andrade.

Rita de Cassia Barbosa é doutora pela Universidade de São Paulo. É professora titular aposentada de Literatura Brasileira no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas e do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Organizou, em 1987, o evento "Lembrando Drummond" em homenagem ao poeta Carlos Drummond de Andrade.

DRUMMOND E O FALSO FERNANDO PESSOA¹

Rita de Cassia Barbosa



Leitores, de quem é este soneto?

“LETRAS E ARTES” inicia neste número, um passatempo literário: a identificação dos autores de poesias sem assinatura.

Pondo à prova os conhecimentos do leitor, e também a sua argúcia, publicaremos de quando em quando uma poesia desacompanhada do nome de quem a compôs. E pelo estilo, pelo tema, ou por outra peculiaridade qualquer, procurará o leitor descobrir esse nome.

Haverá, naturalmente, um prêmio para estimular o fardo de pesquisa dos nossos amadores de poesia. O descobridor do nome certo do autor (vivo ou morto) receberá da gerência da MANHÃ a importância de cem cruzeiros. No caso de acertarem vários, a quantia será sorteadada entre eles.

Mande-nos pois o leitor o seu palpite em envelope endereçado a “LETRAS E ARTES”, e aguardem a publicação do resultado. Desde já, porém, vá lendo os livros de versos que tiver na sua estante...

Começamos hoje com um soneto.

SONETILHO

ONDE NASCI, MORRI.
ONDE MORRI, EXISTO.
E DAS PELES QUE EU VISTO
MUITAS HÁ QUE NÃO VI.

SEM MIM COMO SEM TI
POSSO DURAR. DESISTO
DE TUDO QUANTO É MISTO
E QUE ODIEI OU SENTI.

NEM FAUSTO NEM MEFISTO.
A DEUSA QUE SE RI
DESTE NOSSO OARISTO.

POSSO DIZER: ASSISTO
ALÉM, NENHUM, AQUI,
MAS NÃO SOU EU, NEM ISTO.

“Leitores, de quem é este soneto?” Com este título interrogatório, precedido de uma Nota explicativa, surgiu, em 1949, no “Suplemento Literário Letras e Artes” do periódico carioca *A manhã*, um “Sonetinho” drummondiano.

¹ Trabalho apresentado por ocasião do evento “Lembrando Drummond” na Universidade Federal de Santa Catarina, em 1987.

Publicado no jornal sem assinatura, aparentemente em virtude de sua destinação, o poema seria assumido depois por Carlos Drummond de Andrade. Em 1951, com o título significativo de “Sonetinho do falso Fernando Pessoa”, o poeta o incluía em *Claro Enigma*.

Em “Letras e Artes”, o título-abertura e a Nota que introduzem o poema pretendem justificar-lhe o anonimato. Trata-se de inaugurar uma seção, passatempo literário, que se propõe levar os leitores à identificação de poesias sem assinaturas. Inventava-se até um prêmio - cem cruzeiros - para estimular o furo de pesquisa dos amadores de poesia. Insinua-se que o público tem diante de si um texto passível de ser reconhecido, pois, aguardando a publicação do resultado, ele pode ir lendo os livros de versos que tiver em sua estante... Na realidade, tudo não passa de brincadeira literária, mais que isto, de simulação do eu escritor, servindo-se, concomitantemente, do homem-de-jornal e do homem-de-letras para expressar o autoquestionamento.

Enquanto a Nota Introdutória, destacando o caráter lúdico da seção, marca seu vínculo com a crônica, o “Sonetinho” mantém-na presa aos periódicos especializados (como é o caso de “Letras e Artes”), imprimindo-lhe o adequado tom de sóbria dignidade. Encontram-se, poeta e cronista. Ao primeiro, cabe a compostura ou a síntese reflexiva do “Sonetinho”; ao segundo, compete, redigindo a Nota, privilegiar o aspecto descompromisso e situar a investigação do eu poético, fazendo com que um se torne porta voz do outro. Ao passatempo, próprio do cronista, acrescenta-se o caracterizador “literário”, peculiar ao poeta, de forma que, integrados, ocupando e dividindo um mesmo espaço dentro do periódico, discurso jornalístico e discurso poético constituem um todo orgânico. Esta organicidade quase estrutural possibilita-nos dimensionar o real intuito do eu escritor, escrevendo sua Nota, compondo seu “Sonetinho”.

É a si, mais que aos leitores, que o eu escritor, mediado pelo cronista, dirige a indagação: “Leitores, de quem é este soneto?” À semelhança do que fez o cronista regular, nos periódicos mineiros, entre 1930-1934, ou à semelhança da atitude do poeta “gauche” na vida, o questionamento se faz pela interpeção indireta de si. E esta obliquidade prolonga-se no “Sonetinho”, através da afirmação/negação do eu poético em relação a si próprio: “Onde nasci, morri. /Onde morri, existo.” Mesmo porque, o passatempo literário, inaugurado pelo *Suplemento*, propõe ao público a impossível identificação de autoria de um texto inédito em livro.

Escorado pelo anonimato e sob desculpa de iniciar uma nova seção, desculpa que também reitera a via transversa da análise, o eu escritor revive, em “Leitores, de quem é este soneto?” e no “Sonetinho”, as várias máscaras sob as quais participou do espetáculo de vida entre 1930-1934, ora como cultor do cotidiano, ora como artesão da palavra.

“E das peles que eu visto, / muitas há que não vi”, admite o eu poético, enviezadamente apontando em direção aos muitos eus em quem o eu escritor se desdobrou em sua tarefa rotineira de manipulador do circunstancial, ou ao longo de sua trajetória poética.

Estamos em 1949. Quinze anos já se escoaram desde a existência das múltiplas mascaras sob as quais se ocultou o cronista Carlos Drummond de Andrade, colaborando regularmente em vários periódicos mineiros. O mesmo se pode dizer em relação ao poeta, cujas primeiras produções traziam, de forma acentuada, o desdobramento de si, expresso ora no próprio nome Carlos, ora na figura de Carlitos, ora através do impessoal “se”, ora, significativamente, encarnado em José. Embora se produzam agora algumas atitudes peculiares ao eu escritor daquela época: o anonimato sob falso pretexto, a obliquidade da autoanálise, a aceitação/rejeição de si, houve uma maturação.

Ao discurso do cronista, em terceira pessoa, no mesmo espaço e ao mesmo tempo, faz eco o do poeta, em primeira. Se o autor da Nota, aparentemente remete para um outro, quem compôs o “Sonetinho” centra-se sobre si e se auto investiga. Protegidos, ambos, pela capa do anonimato, o eu cronístico e o eu poético aglutinam-se, amparados pelo eu escritor. Ao des-centramento em direção ao mundo, para o qual se encaminha o cronista, co-responde, concomitantemente, o centramento do poeta sobre si, o que equivale à tentativa de síntese unificadora dos contrários.

Persiste ainda a perturbadora duplicidade - a do discurso, terceira/primeira pessoas; a de situações, real/inventada; a de atividades, cronista/poeta - mas desaparece, embora sob o escudo do anonimato, a dissociação eu/mundo. Em verdade, o que se inaugura é uma nova etapa na produção do poeta e do cronista Carlos Drummond de Andrade, de que Nota e poema, associados, serviriam como exemplo.

Mediado pelo poeta, a quem cumpre coroar pela palavra a trajetória do cronista, o eu escritor reconhece a necessidade que o impulsionou (e que o impulsionará ainda, de 1949 em diante) para a adoção dos diversos disfarces. Prova disto será a inclusão do “Sonetinho” em *Claro Enigma*, dois anos mais tarde, agora sob a responsabilidade de Carlos Drummond de Andrade. E é,

então, que se acrescentará ao título primitivo “Sonetinho” a locução “do falso Fernando Pessoa”.

Sintomaticamente revelador quando de sua publicação no jornal, o agora “Sonetinho do falso Fernando Pessoa” extrapola-se e nos possibilita compreender e avaliar o alcance dos disfarces-desdobramentos do cronista e do poeta dos anos anteriores. A não aceitação de si, do mundo é que o conduzia sempre a novas experiências, a novas trocas, como forma de o auxiliar a se ver a si no espaço que o cercava. De se ver a si, de se ver no mundo, de ver o mundo. De fato, as simulações do poeta ou do cronista, equivalentes a máscaras indispensáveis, traduzem uma das preocupações fundamentais do eu escritor, sempre se questionando entre essência e aparência, entre o que ele gostaria que fosse e aquilo que de fato é. Nos anos trinta, esta indagação conduz ao dilaceramento, como solução do conflito drummondiano eu-comigo-mesmo/eu-com-o mundo; ou, ainda eu-no-passado/eu-no-presente. E o disfarce espelha esse dilaceramento.

À luz de “Leitores, de quem é este soneto?” e do “Sonetinho”, chega-se à confirmação do significado dos vários disfarces utilizados pelo poeta e pelo cronista. “Peles que eu visto”, elas apontam em direção à busca da aceitação de si, do mundo, de suas raízes itabiranas; elas apontam a preocupação do poeta com o significado sempre polimorfo das palavras, razão de ser do eu escritor na sociedade de que faz parte. Não por acaso, cumprida a trajetória, onde o “falso Fernando Pessoa” ocupa espaço significativo, o poeta dirá, em “Patrimônio”:

“Duas riquezas: Minas / e o vocábulo. // Ir de uma à outra, recolhendo / o fubá, o ferro, o substantivo, o som. // Numa, descansar de outra. Palavras / assumem código mineral. / Minérios musicalizam-se em vogais. Pastor sentir-se: reses encantadas.” (A paixão medida.1980). Para finalmente, admitir, em 1984, quando da publicação de Corpo: “A verdade essencial / é o desconhecido que me abita / e a cada amanhecer me dá um soco. // Por ele sou também observado com ironia, desprezo, incompreensão. / E assim vivemos, se ao conforto se chama viver, / unidos, impossibilitados de desligamento, / acomodados, adversos, roídos de infernal curiosidade”. (“O outro”).

Não mais o “falso Fernando Pessoa”, mas o questionamento franco de si como ser-no-mundo, ser-para-o-mundo.

Florianópolis, 29 de outubro de 1987.

*Recebido em 5 de junho de 2017
Aceito em 12 de junho de 2017*

PARA DOMINGOS: AS CARTAS, OS AMIGOS, A LITERATURA

Laíse Ribas Bastos
UFSC

RESUMO: Este trabalho tem como ponto de partida o estudo das cartas recebidas por Domingos Carvalho da Silva, as quais apontam para uma possível configuração de um cenário de amizades e dissidências em torno de uma perspectiva literária e intelectual comum. Trata-se de mapear a heterogeneidade do possível grupo e o problemático projeto envolvendo a produção literária da época a fim de encontrar, portanto, os meios e modos de permanência da literatura conforme apresentada entre as décadas de 1940 e 1960.

PALAVRAS-CHAVE: Arquivo. Correspondências. Literatura. Geração de 45.

TO DOMINGOS: LETTERS, FRIENDS, LITERATURE

ABSTRACT: The object for studying and analysis in this work is a set of letters received by Domingos Carvalho da Silva, which points to the constitution of a scene consisted of friendship and dissidences around a common literary and intellectual perspective. The objective of this work is to map the heterogeneity of the group as well as the problematic project involving the literary production in that moment, in order to find, thus, the means and ways of permanence of literature as it was configured between the 1940s and the 1960s.

KEYWORDS: Archive. Correspondences. Literature. Generation of 1945.

Laíse Ribas Bastos é professora no Departamento de Língua e Literatura Vernáculas da Universidade Federal de Santa Catarina.

PARA DOMINGOS: AS CARTAS, OS AMIGOS, A LITERATURA

Laíse Ribas Bastos

A abertura de arquivos volumosos como o da correspondência passiva de Domingos Carvalho da Silva, não deixa de se apresentar como uma das tentativas de combater o esquecimento, ou melhor, uma tentativa de combater nosso medo do esquecimento, exercitando estratégias de “sobrevivência de rememoração pública e privada”, para usar uma expressão cara ao crítico alemão Andreas Huyssen ao refletir sobre os usos da memória, especialmente em nosso cenário mais recente.¹ Esse desejo de memória provocado pelo trabalho arquivístico ocorre, com efeito, exatamente nessa instância em que se apresenta: provocação, ímpeto, vontade, expectativa, capazes de se materializar no gesto de arquivar, ordenar, e assegurar aos objetos uma possibilidade de existência, de permanência, de futuro, talvez.

O filósofo italiano Paolo Rossi afirma que há formas e lugares expressivos do temor de ser esquecido.² Ele diz ainda que “a memória sem dúvida tem algo a ver não só com o passado, mas também com a identidade e, assim (indiretamente), com a própria persistência no futuro”.³ De certo modo, são reflexões que apontam para a transitoriedade e incompletude dessas estratégias de sobrevivências, essas formas e lugares que tentamos encontrar, as quais tendem, conseqüentemente, a fracassar cada vez mais diante da instabilidade do nosso tempo e da fratura de nosso espaço vivido. A série de oito pastas de Domingos Carvalho da Silva, uma vez já submetidas ao desejo de arquivo e de coleção próprios de um gesto ordenador presente em Domingos, expressam, também, algo desse desejo de ser lembrado (ou seria de não ser esquecido?), e assim, permitem rearmar uma outra história para a cena literária “pós-geração de 45”. A carta rasgada e incompleta, a anotação no fim da página, o traço apagado pelo tempo e a grafia pouco legível, em contrapartida ao cartão postal, ao bilhete escrito em papel cartão, duradouro, ou ainda, à marca calcada pela máquina de escrever, denunciam todo um cuidado e atenção do missivista não só com seu destinatário, mas também, com a própria escrita epistolar e com a responsabilidade implicada nesse gesto.

¹ HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

² ROSSI, Paolo. *O passado, a memória, o esquecimento. Seis ensaios da história das ideias*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, UNESP, 2010.

³ *Ibidem*, p. 24.

Advogado, poeta e editor nascido em Portugal, em 1915, e radicado em São Paulo desde criança, Domingos Carvalho da Silva colaborou assiduamente com textos críticos para diversos jornais de São Paulo, onde também publica seus primeiros livros de poemas. Em 1948, ainda em São Paulo, após ter contribuído para a fundação da *Revista Brasileira de Poesia*, da qual foi um dos diretores, participou da organização do I Congresso Paulista de Poesia, quando sugere o termo “Geração de 45”, feito pelo qual é lembrado na historiografia literária. Domingos Carvalho da Silva também atuou fortemente no Clube de Poesia, fundado em São Paulo a partir da revista e após o congresso. Em 1965 passou a atuar como professor de Literatura na Universidade de Brasília.

O trabalho de pesquisa em torno da correspondência de Domingos Carvalho da Silva foi realizado a partir da digitalização e catalogação de 924 cartas arquivadas em um conjunto de 8 pastas, totalizando 248 missivistas nas pastas intituladas “Cartas Literárias” e 80 missivistas nas pastas “Correspondência”.

De acordo com as análises realizadas, os títulos das pastas – aparentemente atribuídos pelo próprio Domingos Carvalho da Silva – indicam que a sequência das seis pastas intituladas “Cartas Literárias” contém a correspondência recebida no período de 1942 a 1975, arquivada em ordem alfabética. Já as duas pastas com o título “Correspondência” guardam as cartas do período de 1974 a 1988, organizadas conforme a região de residência do remetente no Brasil.

A seleção entre as pastas, cartas e notas de Domingos Carvalho da Silva é procedimento indispensável nesse processo de entrada em um arquivo heterogêneo e repleto de possibilidades. Conforme lembra Jacques Derrida, em *O cartão postal*⁴, a economia da triagem pressupõe, primeiramente, o crivo do próprio escritor, para que então se realize o crivo da pesquisa. Com Domingos, esse crivo ocorre a partir de uma rede de intelectuais atuantes em função de um grupo – autodeclarados de 45 – e de uma perspectiva poética capaz de ser comum a todos os participantes. Nela, nessa espécie de rede, não é difícil definir os papéis mais expressivos diante do número de cartas arquivadas sob o nome de cada interlocutor. A pesquisa inicia-se, então, pelos interlocutores com maior número de correspondências guardadas nas pastas de Domingos e que, de alguma forma, atuam em torno dessa ideia grupo: João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, Fernando Ferreira de Loanda, Bueno de

⁴ DERRIDA, Jacques. *O cartão postal. De Sócrates a Freud e além*. Trad. Ana Valéria Lessa e Simone Perelson. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

Rivera, José Paulo Moreira da Fonseca, André Carneiro, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Ledo Ivo, para citar alguns.

As questões mais recorrentes nas cartas, especialmente naquelas recebidas de poetas e editores, tratam da edição de revistas e antologias. Existem os convites e comentários a respeito da participação em eventos, conferências, aulas (especialmente depois que Domingos passa a atuar como professor na UnB); ou ainda, comentários acerca da publicação de livros de poemas e traduções, ou sobre a participação nas revistas editadas por eles, pelos amigos, e às vezes, pelos amigos de um outro amigo. Na mesma medida, os agradecimentos à Domingos são constantes e inúmeros: dizem respeito às publicações, ao envio de exemplares de revistas, às notas nas colunas de jornais nos quais Domingos colaborava, às sugestões, contribuições e convites para o Clube de Poesia, dentre outros. Por meio das cartas, é possível, portanto, recuperar um contexto de produção editorial do final da década de 1940 até os anos 1970, resgatando, especialmente, a edição de jornais e revistas literárias, bem como os grupos atuantes em torno deles.

Ledo Ivo e Fernando Ferreira de Loanda, certamente o mais polêmico e responsável por capitalizar o grupo e os valores do grupo (em nome dos “valores da geração”, ou porque “meu tempo custa dinheiro”, como afirmaria em carta para Domingos⁵) articulavam contatos com a *Edifício*, de Minas Gerais, e com a *Joaquim*, do Paraná, por exemplo. Aceitavam ser representantes da *Revista Brasileira de Poesia*, no Rio de Janeiro, com a condição de *Orfeu*, a revista dirigida pelo próprio Fernando Ferreira de Loanda, Ledo Ivo e Fred Pinheiro, ser representada e divulgada por Domingos Carvalho da Silva em São Paulo. Luís Glaucio Torres escreve de Fortaleza, estabelece as conexões com a revista *Clã* (1946-1957); Fausto Cunha, pernambucano radicado no Rio de Janeiro, participante da revista *Branca* (década de 1950); e André Carneiro, ficcionista, cineasta, criador do jornal literário *Tentativa* (1949-1951), em São Paulo, são alguns dos sujeitos e periódicos imbricados nessa rede de contatos. A respeito das revistas, é preciso retomar o pertinente comentário de Ledo Ivo, em 1948, ao que tudo indica por ocasião do recebimento do segundo número da *Revista Brasileira de Poesia*.

Acho, contudo, que não deve haver na revista essa malícia ou ataque direto que tolero e até louvo em revistas tipo *Orfeu* e *Joaquim*. Na minha opinião, estas po-

⁵ Carta de 05 de setembro de 1967.

dem esculhambar à vontade, pois são revistas de grupo, e mais que de grupo são literárias, enquanto a RBP não é literária – é de poesia, supondo uma dignidade que pertence visceralmente à poesia mas é indiferente à literatura.⁶

A afirmação de Ledo Ivo é, no mínimo, provocadora, na medida em que reivindica uma posição para a *Revista Brasileira de Poesia* a partir de um lugar pré-existente e naturalizado para a poesia e para a literatura, como se a poesia fosse uma instância incólume a qualquer tipo de dissensão literária. Comentário que estabelece, também, um paradoxo, uma vez que vem de um dos grandes ativistas e fomentadores dos embates da época. Além disso, apesar de constatar a dificuldade de comercialização das revistas no Rio de Janeiro, bem como a baixa recepção de um trabalho de “tanta disciplina beneficiada em tanta liberdade”, como afirmaria a Domingos, Ledo Ivo não deixa de expressar sua preocupação com um futuro legado poético, tampouco de reconhecer a importância da *Revista Brasileira de Poesia* para o estudo de poesia, durante e depois dos anos 40, atestando, assim, que a revista é também uma forma e um lugar onde o temor de ser esquecido pode, de algum modo, ser apaziguado.

A discussão em torno da formação de um grupo se dá, principalmente, nas cartas dos anos 50 e 60, em uma busca incessante de assimilação que diz respeito muito mais aos próprios poetas e críticos do que a um possível público leitor de poesia. Escritores como Bueno de Rivera (poeta de Minas Gerais, ligado ao grupo da revista *Edifício*) e o tenaz Fernando Ferreira de Loanda (poeta angolano, naturalizado brasileiro) por exemplo, tinham na ideia de “Geração” a defesa de um grupo efetivo, o que levava Bueno de Rivera a afirmar que “o grupo estava muito unido”, e que coube a Domingos “agitar o problema e dar o que falar”.

Uma das antologias de poemas organizada por Fernando Ferreira de Loanda incluía Domingos Carvalho da Silva, Péricles Eugênio da Silva Ramos, Vinícius de Moraes e Bueno de Rivera (os mais velhos “aceitos” no livro, segundo Loanda). Em 1948, a propósito dessa edição, Fernando Ferreira de Loanda escreve a Domingos perguntando se haveria “algum outro paulista digno” de fazer parte dos selecionados para a antologia. Embora os contatos e a circulação das revistas, livros e antologias ocorressem por todo o país, vêm notadamente de São Paulo a necessidade de afirmação, delimitação de valores e nomes, e, sobretudo, o embate crítico. Evidentemente, as linhas que demarcam

⁶ Carta de 02 de setembro de 1948.

as fronteiras desse grupo acabam predominantemente circunscritas ao âmbito paulista. Vale lembrar que já nos anos 60 e 70 nomes como Ferreira Gullar, Haroldo de Campos e Mário Faustino eram frequentemente aludidos em tom de deboche e ironia em algumas cartas recebidas por Domingos. Fernando Ferreira de Loanda, por exemplo, referia-se ao “inimigo Belquior”, certamente uma referência a José Guilherme Merquior e sua perturbadora análise dos “poetas de 45”, feita em 1962, no artigo “Falência da poesia ou uma geração enganada e enganosa: os poetas de 45”.⁷

Fernando Ferreira de Loanda, que, conforme afirmava, desejava “ser rico, muito rico” para “passar o resto da vida a mexer com revistas e a organizar antologias”⁸ revela-se muito lúcido e perspicaz em relação às estratégias de fortalecimento de um grupo que, segundo ele, “não se faz só com rótulo e a evidência publicitária”, defendendo a importância da publicação de livros, ensaios, antologias, como lugares de uma possível visibilidade e como chance para marcar um posicionamento.

Se, por um lado, a posição desses poetas manifesta-se de forma um tanto radical, por outro, é preciso destacar o empenho em criar todo um aparato editorial capaz de fazer essas ideias circular. Nesse quesito, destaca-se o poder de articulação de Fernando Ferreira de Loanda, que, apesar das intrigas e da constante preocupação com os “inimigos”, arrecadava as doações e fazia a contabilidade para as publicações, anunciando, em mais de uma ocasião, que na ausência de editores, eles mesmos publicariam seus livros de forma independente – visitando uma prática que, com objetivos diversos, de tempos em tempos é retomada na história da literatura.

Diante desse cenário há também escritores que parecem relativizar e minimizar todo esse movimento em detrimento de uma heterogeneidade de opiniões e de uma diversidade poética, como é o caso de Marcos Konder Reis, poeta nascido na cidade de Itajaí, SC, que na década de 30 passa a residir no Rio de Janeiro. Em 1965, Marcos Konder envia alguns poemas para uma página de poetas da “geração de 45” organizada por Domingos Carvalho da Silva. Em entrevista, Domingos pergunta quando Marcos teria adquirido a consciência de pertencer a uma geração de poetas que procurava inovar a poesia brasileira e “reformular” o modernismo, ao que o poeta responde dizendo que

⁷ Cf. MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do poema: ensaios de crítica e de estética*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

⁸ Carta de 30 de maio de 1953.

forçar tal pertencimento caracteriza-se como um modo de cerceamento ao próprio fazer poético.

Também na contramão do grande grupo reunido nas pastas de Domingos, João Cabral de Melo Neto não aderiu completamente à ideia de “geração”, recorrentemente tocando no assunto com Domingos. Em uma carta enviada de Barcelona, Cabral acertava os detalhes da sua tradução de poesia catalã para a *Revista Brasileira de Poesia*, e fazia um pedido a Domingos: que preparasse uma antologia de dez poetas, nas palavras de Cabral: “de nossa geração”.⁹ A antologia aos cuidados de Domingos não fora publicada pelo selo de João Cabral, mas vale notar que a constelação de nomes em torno do “45” vai se formando naturalmente, de modo que, exatamente no n. 4 da *Revista Brasileira de Poesia* (fevereiro/1949, número com as traduções de Cabral), há uma nota informando que Bueno de Rivera, José Paulo Moreira da Fonseca, Ledo Ivo e João Cabral de Melo Neto passavam a integrar o conselho consultivo da revista. Em outra ocasião, Cabral também parabenizaria Domingos pela adoção de Vinícius de Moraes na “família”. No entanto, Cabral não deixa claro exatamente que família é essa e quais seriam as afinidades, valores, ou até mesmo critérios que estariam implícitos nessas “adoções”.

A presença de Cabral no grupo também não parecia unanimidade. Na mesma carta em que aponta a responsabilidade poética da *Revista Brasileira de Poesia*, Ledo Ivo destaca a importância do gesto político de Domingos Carvalho da Silva¹⁰ ao inserir de João Cabral no conselho consultivo da revista. Porém, na mesma carta, Ledo Ivo questiona a necessidade de estabelecimento de critérios para chamar outros integrantes para o “grupo” (havia de se definir, segundo ele, o “ofício” dos novos integrantes – escritores, poetas, ensaístas – bem como a possibilidade de abertura para outros estados além de São Paulo).

Outra situação é quando Bueno de Rivera, provavelmente por conta dos artigos de Cabral publicados no *Diário Carioca*, em 1952, pergunta à Domingos: “Você viu o que João Cabral andou falando sobre a geração de 45?”, para, na sequência da carta, acusar Cabral de entrar no grupo dos “tomadores de bênção de Bandeira, Drummond, Schimdt e Murilo”¹¹, curiosamente mencionados por Cabral, em uma das cartas¹², como referências para uma noção de

⁹ Grifo meu.

¹⁰ Carta de 02 de setembro de 1948.

¹¹ Carta de 21 de março de 1953.

¹² Carta de 20 de fevereiro de 1950.

“qualidade que viria com o tempo”.¹³ Sem deixar de se corresponder com o amigo (ao contrário, a extensa correspondência entre Cabral e Domingos vai até 1968), a disparidade no pensamento em relação ao grupo evidencia-se quando Cabral torna explícito o enfraquecimento dos vínculos com a “geração”, em carta de 1952 (justamente o ano dos artigos no *Diário Carioca*).

A heterogeneidade é, notadamente, um dos marcos desse grupo, questão já posta nas inúmeras tentativas de sistematização da geração (José Paulo Paes, no n.18 da revista *Joaquim*; Sérgio Buarque de Holanda, em 1950, no *Diário carioca*; Péricles Eugênio da Silva Ramos, em 1948, na *Revista Brasileira de Poesia*; e, principalmente, João Cabral em seus textos de 1952). A noção de diversidade também se apresenta em uma carta de Alceu Amoroso Lima para Domingos¹⁴, cujo objetivo era enviar um pedido de desculpas por não tê-lo mencionado em seu artigo sobre a poesia por ele denominada “neomodernista”. Na carta, Alceu atesta a dificuldade de “encaixar um escritor ou um poeta ‘em uma classe qualquer’”, lembrando que as classificações possuem um valor relativo, “cada poeta é um caso à parte”, segundo ele. O artigo sobre a poesia “neomodernista”, escrito por Alceu em 1947 e publicado na revista *A época*, do corpo discente da Faculdade Nacional de Direito, no Rio de Janeiro¹⁵, fora eventualmente retomado por alguns correspondentes de Domingos, e por Péricles Eugênio da Silva Ramos em seu artigo “O neo-modernismo”, no primeiro número da *Revista Brasileira de Poesia*. O objetivo era tentar esclarecer alguns aspectos acerca da “nova poesia” que surgia (ou se fazia surgir), como relativizar a ênfase na técnica excessiva, e rever a natureza dos laços com o movimento modernista, por exemplo.

¹³ Trata-se de uma série de quatro artigos escritos por João Cabral de Melo Neto acerca dos poetas da então chamada “Geração de 45”. Cabral defende que além da posição histórica e da situação de leitura e criação literária com a qual se depararam, não haveria uma tendência comum nem orientação geral dos poetas da geração de 45. Segundo Cabral, “Uma geração é melhor definida de fora para dentro do que de dentro para fora, a saber, pela consciência que possa ter de si própria, pela sua maneira de reagir diante deste ou daquele problema. Uma geração é definível mais pelos problemas que encontra do que por uma maneira comum de resolver seus problemas.” (p. 724) – perspicácia e percepção crítica que talvez tenham faltado a alguns desses poetas ao insistir na configuração (e exigi-la, também) de um cenário literário coeso e preciso exclusivamente a partir de um grupo de poetas (“de dentro para fora”), desconsiderando a situação de leitura e outras demandas literárias próprias de determinado contexto. Cf. MELO NETO, João Cabral de. *Geração de 45*. In: *Poesia completa e prosa*. Org. Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

¹⁴ Carta de 02 de abril de 1956.

¹⁵ Republicado, no mesmo ano, no suplemento dominical de *A manhã*. Cf. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. O neo-modernismo. *Revista Brasileira de Poesia*, São Paulo, n.1, v.1, p.2-4, dez. 1947.

O que se pode notar, portanto, é que as cartas são definidoras do modo pelo qual essas relações se estabeleciam entre aqueles escritores, poetas, críticos, intelectuais. O estudo das cartas de Domingos Carvalho da Silva demonstra como uma única carta pode fundar ou desmantelar uma história: é o que se percebe na ativa e contundente participação de Fernando Ferreira de Loanda, ou na diplomática relação de João Cabral com Domingos – autores algo distantes no modo de condução de seus projetos de poesia e crítica. Nesse sentido configura-se então o termo “literária” presente no título das pastas, sobretudo, como uma designação de cartas ligadas menos ao “fazer literário” e muito mais ao trato com o mundo literário, afinidades e dissensões da vida literária.

Há pequenos temas que rondam a escrita dos correspondentes de Domingos e que não chegam a ser desenvolvidos nas cartas, uma vez que parecem minados pelo nível objetivo – ou quiçá pragmático – da linguagem. Por exemplo, quando Ledo Ivo comenta que recém havia se tornado pai para logo retomar o assunto literário deixado brevemente de lado; ou quando João Cabral comenta suas dores de cabeça enquanto discorre sobre uma antologia, ou fala sobre seu cansaço físico que muitas vezes lhe impedia a escrita. Ou seja, esses assuntos normalmente só vêm à tona como interferências no objetivo principal da correspondência, predominantemente, literário.

Percebe-se, assim, que o amplo período coberto pelas correspondências (1942 a 1988) permite mapear efetivamente toda uma rede de contatos em torno da produção de alguns autores ligados ao grupo de 45, desde uma possibilidade de existência de um grupo firmado em um projeto efetivamente mais crítico e editorial do que poético, até o abrandamento das relações que o sustentavam – como grupo e como projeto. Além disso, Domingos Carvalho da Silva surge como uma figura espectral, sendo moldada de acordo com o relato das cartas, a partir do que seus correspondentes dizem sobre ele, respondem a ele, opinam sobre questões relativas ao seu trabalho e, em raras vezes, em relação à sua vida pessoal. Sua correspondência passiva faz surgir uma certa verdade, ou um fragmento de verdade na imagem quase fantasmática do poeta que também soube exercer sua “diplomacia literária”, mediador das diferenças e acusações entre João Cabral e Bueno de Rivera, ou das recorrentes intrigas entre Fernando Ferreira de Loanda e Péricles Eugênio da Silva Ramos, para citar mais alguns exemplos.

Trata-se do entendimento de uma dupla função da correspondência, conforme pensada por Michel Foucault¹⁶ quando afirma que, por meio da escri-

¹⁶ FOUCAULT, Michel. *A Escrita de si*. Ética, sexualidade, política. Org. Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro, Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. [Coleção Ditos & Escritos, vol. V].

ta, a carta enviada é capaz de agir sobre aquele que a envia, e pela leitura e releitura, pode agir sobre aquele que a recebe. Ou seja, a questão é pensar os modos de aproximação entre emissor e destinatário, como em um ato de “puxar conversa”, como sugere Silviano Santiago¹⁷, situação na qual a relação entre sujeito e objeto pode ser constantemente invertida. No entanto, apesar da expansão de limites público e privado proporcionada pela leitura das cartas, Silviano Santiago lembra que elas têm algo a ver não só com o desejo de comunicação, mas, principalmente, “tem algo a ver com a solidão. Solidão é palavra de amor. Sua leitura também”.¹⁸

¹⁷ SANTIAGO, Silviano. Suas cartas, nossas cartas. In: *Ora (direis) puxar conversa! Ensaios literários*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006, p. 59-95.

¹⁸ *Ibidem*, p. 77.

Recebido em 5 de junho de 2017
Aceito em 12 de junho de 2017

BELAZARTE E MALAZARTE CARAS DE UM INTELLECTUAL FICCIONAL

André Piazero Zacchi
UFSC / CAPES

RESUMO: Entre 1923 e 1924 Mário de Andrade publica, na *Revista América Brasileira*, de periodicidade mensal, as *Crônicas de Malazarte*. Nelas, constrói três personagens com gostos, opiniões e afetos distintos: Malazarte, Belazarte e Mário. As vozes ficcionais no espaço da revista, falando da mais iminente contingência brasileira, são caras, estratégias de Mário para assumir posturas políticas, sem que ocupe o lugar convencionalmente atribuído ao intelectual (aquele que sabe a verdade e a enuncia). *Caras* é também o nome de um ensaio sobre *Chaplin* na revista *Espírito Novo*, no qual Mário de Andrade separa e reúne diretor, criador, ator e personagem, *Charles Chaplin* e Carlitos. A cara de Carlitos, ostensivamente ficcional, é uma força capaz de imobilizar o que é só movimento, o cinema. Mário de Andrade pensa dentro da ficção, distribui-se nas caras das personagens às quais dá voz, esquiva-se dos lugares de poder, logrando interromper sua tradição.

PALAVRAS-CHAVE: Mário. Intelectual. Caras.

BELAZARTE AND MALAZARTE FACES OF A FICTIONAL INTELLECTUAL

ABSTRACT: Between 1923 and 1924 Mário de Andrade publishes the *Chronicles of Malazarte* in *Revista América Brasileira*. There, he builds three characters with different tastes, opinions and affections: Malazarte, Belazarte and Mário. The fictional voices in the space of the magazine are faces, speaking about the most imminent Brazilian contingency. These faces are Mário's strategies to stand in political positions, without occupying the place conventionally attributed to the intellectual (the one who knows the truth and enunciates it). *Caras* (Faces) is also the name of an essay about *Chaplin* in the magazine *Espírito Novo*, where Mário de Andrade separates and reunites director, creator, actor and character, *Charles Chaplin* and Charlie. Charlie's face, ostensibly fictional, is a force capable of immobilizing what is only movement, the cinema. Mário de Andrade thinks within the fiction, distributes himself in the faces of the characters to whom he gives voice, he evades of the power managing to interrupt its tradition.

KEYWORDS: Mário. Intellectual. Faces.

André Piazero Zacchi é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina.

BELAZARTE E MALAZARTE CARAS DE UM INTELLECTUAL FICCIONAL

André Piazero Zacchi

Quem escreve Belazarte, faz ouvir Malazarte. O narrador e personagem folclórico (Pedro Malasartes¹), disseminado em contos pelo país, faz girar em torno de seu nome duas características importantes: a narrativa heroica da vitória e o uso de artifícios de malandragem e esperteza para alcançar seus objetivos pessoais. Malazarte é um herói, justiceiro, dotado de uma arte pouco ortodoxa, às vezes ilegal, às vezes imoral, para conseguir o que quer.² Talvez daí se possa inventar uma origem para o nome que faz coincidir artifício, artimanha (*arte*) e um expediente moral (*mal*). Belazarte traz consigo Malazarte, não como antípoda ou antídoto ao mal, mas simplesmente como uma outra cara: o belo, ou seja, sua face estética. Ao lado das malas-artes, as belas-artes. Quem lê Belazarte, quem lê junto, pela ausência, Malazarte, lê também o *hasard* que o belo e o mal trazem como sufixo, graças à letra z que compõe *azar*. Acaso. A *mise-en-scène* que se abre ao acaso, com Belazarte e Malazarte, mas também com Macunaíma e Carlitos, produzindo caras que aparecem no seio da ficção e tem a potência de embaralhar as vozes e os lugares de exercício do poder.

Mário de Andrade já publicara dois dos *Contos de Belazarte* na revista *América Brasileira*, na coluna assinada por ele, intitulada, não por acaso, *Crônicas de Malazarte*.³ No primeiro texto da série, na edição n. 22 da revista, em outubro de 1923, Mário começa a dar os contornos desses dois personagens que o

¹ Personagem já presente nas literaturas espanhola e portuguesa antes da chegada à América, conforme elucida Luís da Câmara Cascudo (*Contos Tradicionais do Brasil*, Rio de Janeiro, Tecnoprint, 1967), sobrevive na tradição oral brasileira e aparece publicado em livro pela primeira vez no volume de Figueiredo Pimentel, *Contos da Carochinha*, de 1894. Graça Aranha escreve a peça intitulada *Malazarte*, em 1911, que se tornaria libreto para a ópera de Oscar Lorenzo Fernandez em 1931. Mario de Andrade escreveria o libreto para a ópera *Pedro Malazarte* de Camargo Guarnieri em 1932. O personagem também recebe versão cinematográfica com Mazzaropi em *As Aventuras de Pedro Malasartes* de 1960.

² Foi a versão de Câmara Cascudo que serviu à análise antropológica de Roberto DaMatta, no capítulo “Pedro Malasartes e os paradoxos da malandragem”, no qual elabora um personagem-tipo da narrativa nacional brasileira – *Carnavais, Malandros e Heróis* (Rio de Janeiro, Rocco, 1997). CASCUDO, Luís da Câmara. Seis aventuras de Pedro Malasartes. In: *Contos tradicionais do Brasil*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1967.

³ As *Crônicas de Malazarte* foram publicadas entre outubro de 1923 e julho de 1924 na *Revista América Brasileira* (números 22 a 31), editada e publicada no Rio de Janeiro, dirigida por Elysio de Carvalho, disponíveis hoje na [Hemeroteca Digital Brasileira](#) da Biblioteca Nacional.

acompanharão, inicialmente, nas crônicas mensais. Veremos que estarão presentes na literatura futura de Mário, como outras de suas caras.

Malazarte, andejo impenitente, vai de povoado em povoado. Viaja sempre. Mesmo porque os homens se cansam com rapidez da alegria. A alegria é coisa monótona, cheia de si, desilusória até, pois é um fim, um “goal”, seccionando a continuidade dessa vida evolutiva e transitória. Não se dá o mesmo com a tristeza que implica, estranhos a ela, uma paz e uma felicidade ulteriores. Ninguém se consola da alegria com a visão de males futuros. A alegria é eminentemente extática. Só a dor é dinâmica. Tende para. (...)

Malazarte sabe disso, então viaja para não se tornar cansativo, portanto inútil e desestimado.

Por onde passa deixa um raconto engraçado, uma façanha burlosa e... E os homens cismativamente põem os olhos na estrada por onde ele se foi. É a saudade. (...)

Estão percebendo? Em Portugal deseja-se a presença. Malazarte, porém, nasceu no Brasil. Chega. Faz uma estrepolia. Vai-se embora. Desdobra-se, porém, como um deus, em milhares de imagens melhoradas. Na realidade ele fica. Digo “na realidade” pois nada existe de mais real que as criaturas de nossa fantasia. Eis a saudade pois, que ao influxo desta imaginativa amazônica, se extasia em si e fica à beira da estrada a cismar. Como efeito, Malazarte continua presente porque a fantasia o reconstrói e alinda.⁴

Malazarte sabe que sua alegria cansa, que as metas se esgotam sozinhas, que os objetivos declarados matam (seccionam) a vida. Por isso viaja e é sua ausência que dá lugar à saudade brasileira, distinta da portuguesa, pois não é desejo de presença mas a cisma pela falta e a então existência fantasmática, fantasiosa. O lugar de Malazarte é a ficção, seu espaço de jogo, o registro enunciador de suas “verdades.” Ele é o “dono” das crônicas e na fantasia está sua realidade mais potente e linda.

Há porém, uma quarta personagem, Pollux de Malazarte. Chama-se Belazarte e é a segunda mediante da tríade: mi bemol. Dá o modo menor. (...) Tudo isso é profundamente verdade: Malazarte e Belazarte, que darão amodalidade destas crônicas, são amigos íntimos. Nada há porém mais discordante que estes senhores. Malazarte é irônico, brincalhão e ilusionista. cabotino também, por que não? Belazarte é rabugento. Tristonho e realista. Sentimental às vezes, por que não? Ambos terrestremente brasileiros. Tão diversos e tão braços-dados! Assim é. Só numa coisa eles se igualam: é na mentira. Nela são ambos geniais. (...)

Malazarte sonha. Quando reconta seus sonhos desparze em torno de tais ópios de ilusão que a turba vê o que ele contou: progressos de povo, glórias de arte, gozos de religião e de amor. Quando parte em seguida, a turba continua a ver na aldeia a

⁴ ANDRADE, Mario. *Chronicas de Malazarte I*. *Revista América Brasileira*, n. 22, p. 288. Rio de Janeiro, outubro de 1923.

grande cidade industrial. Nela o imperador governa com cetro forte e sapientíssimo. nas arquiteturas, nas praças, nos museus e bibliotecas os melhores exemplos da arte humana se conservam.

(...) Mas Belazarte fala. Nas casas tijoladas da aldeia vê taperas. O imperador torna-se um presidente. As artes morem decrépitas porque não há mais gênios. Amor é carne e carne só. Tupan adormeceu gelado entre as neves dos Andes. O país vae mal. Vai muito mal! A natureza nos vence. E a villa, a enseada, os campos fecundos se uniformizam no deserto que não flore ou na floresta que ninguém vencerá. (...) Tudo mentira. Como também a visão de Belazarte. Malazarte acredita na sábia poesia dos Upanishades. Belazarte provou da sábia copa de Salomão. Malazarte é cigano e viaja. Belazarte é carpinteiro e fica. (...) Eu receptáculo das confidências de ambos, darei conta delas aos leitores da America Brasileira.⁵

Belazarte é Pollux de Malazarte, seu irmão gêmeo, mas com características outras, outra cara na qual sobressaem a tristeza, a rabugice, a desesperança. Um pensador ficcional de outro tipo, que encara os fatos e a vida com pessimismo. Ao lado de um “mi maior” Malazarte, um “mi bemol”, Belazarte. Se ele fica é porque é triste, e a tristeza movimentada. “Tende para”. De um jeito ou de outro: o movimento. Seja pela saudade ou pela tristeza, pela viagem ou pela permanência. Mário personagem se coloca como receptáculo, como escritor de suas confidências, porque aí se armam os três intelectuais que irão travar suas lutas, entre si e contra os inimigos que por bem entenderem enfrentar.

Em 1934, seria enfim publicado em volume os *contos de Belazarte*.⁶ Só depois de dez anos receberiam certa estabilidade, em 1944, quando Mário retira da edição o *Caso em que entra bugre* e insere *O Besouro e a Rosa*. Numa nota explicativa da primeira edição, Mário também confunde Malazarte e Belazarte, atribuindo ao segundo as *crônicas* do primeiro:

Estes contos foram planejados pra servirem de intermédios a umas Crônicas de Belazarte, publicadas na *América Brasileira*. De cinco em cinco crônicas, um se intercalava. Foram assim publicados os dois primeiros, ‘O besouro e a Rosa’ (*América Brasileira* de fevereiro de 1924) e ‘Caim, Caim, e o resto’ (*América Brasileira* de julho de 1924). Depois, impulsos de camaradagem me obrigaram a sair da revista, que aliás morreu logo.⁷

No livro que reúne os contos chama à atenção a frase, em itálico, que abre cada um deles: *“Belazarte me contou:”* Assim, os contos são de Belazarte, que assume a função de narrador e personagem, é ele quem conta as histórias do

⁵ Ibidem, p. 288-289.

⁶ ANDRADE, Mario de. *Os contos de Belazarte*. 6. ed. São Paulo, Martins, 1973.

⁷ Observação feita por Mário na nota “Bibliografia” da Edição publicada pela Editora Piratininga, destacada por Aline Nogueira Marques em publicação no site do IEB. MARQUES, Aline Nogueira. Uma edição fidedigna à luz de um manuscrito: [os contos de Belazarte](#).

livro para um narrador em segundo grau, que aparentemente é quem escreve o texto. O artifício expõe pelo menos duas camadas em constante contato e troca: o narrador que ouve e escreve (conta ao leitor) e Belazarte, que havia contado aquelas histórias ao narrador. Podíamos chamar esse narrador em segundo grau de Mário de Andrade. Belazarte caracteriza seu interlocutor com dados biográficos de Mário: “Você é músico, e do conservatório grande lá da avenida São João, por isso há de se divertir com o caso...”⁸ Há ainda o Mário autor, função-autor, poeta, modernista, intelectual, crítico de música, cinema, literatura, autor também epistolar, que nas trocas com Drummond fala sobre os contos que são seus e de Belazarte. Uma simples oração no início dos contos evidencia essa multiplicidade de vozes que falam juntas, cada uma com seus aspectos. Talvez o interesse do autor fosse mesmo dar uma coesão ao conjunto, justificando a publicação em volume, mas, independentemente de seus objetivos, não se oblitera a alteridade emergente:

Quase todas as histórias acabam com o refrão Fulano foi muito infeliz. Fulano foi muito feliz vem em duas histórias só, são felizes uma bêbeda esquecida do mundo Nízia Figueira e um moço bobo. Bobo no sentido da medicina popular. Eu estou achando que o defeito de certas histórias de Belazarte é que estão um pouco pesadonas de tão compridas porém contra isso não posso nada. É estilo de Belazarte e não meu. Por mais que considere artisticamente esses casos não posso diminuir-los! Não são meus e palavra que não estou fazendo blague. São de Belazarte figura imodificável.⁹

Alteridade estranhada por Drummond. Afinal, quem era o contista, Mário ou Belazarte? Quem os escreve? Teria o contista personagem Belazarte adquirido figura própria, deixando Mário de mãos atadas? Ou seria Belazarte uma das caras de Mário, e da qual não queria abrir mão? Carlos lhe responde:

Mas me parece que você é que está errado quando diz certas histórias do Belazarte estão de fato meio compridas; estão, porém você não pode consertá-las porque ‘é estilo de Belazarte e não meu’. Ora, sebo, seu Mário, então isso é coisa que se diga? Quem escreve os contos de Belazarte é você ou é Belazarte?¹⁰

⁸ ANDRADE, Mário de. *Os contos de Belazarte*, op. cit., p. 63.

⁹ ANDRADE, Carlos Drummond. *Carlos & Mário: correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Org. Lélia Coelho Frota. Apresentação e notas às cartas de Mário de Andrade de Carlos Drummond de Andrade. Apresentação e notas às cartas de Carlos Drummond de Andrade de Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2002, p. 262.

¹⁰ *Ibidem*, p. 269.

Belazarte, uma voz ficcional consistente, com estilo próprio, imodificável pelo autor, é também a viabilidade de uma fala cara a Mário que, através dessa voz, consegue se inscrever. Há no livro de contos uma notável aposta na escrita da fala cotidiana, da oralidade, uma ênfase na figura desse contador oral, que controla os sabores, as reações, os desenhos psicológicos e antropológicos a partir de seu mundo, de seu lugar de narrador ficcional, também caracterizado no próprio texto que enuncia. Os preconceitos de classe, a visão de mundo, os desejos, são todos dele, Belazarte, e Mário de Andrade não pode senão escrevê-los, fazê-los viver no papel de um livro de contos, histórias, livro de ficção.

Esse expediente já vem desde as crônicas de um Malazarte de opiniões próprias e também discordantes das de Mário. Discutem, por exemplo, sobre o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* (1920). Malazarte não gostou do filme, Mário sim. E as duas vozes se misturam. Mário aproveita a voz de Malazarte para falar mal de expedientes artísticos estetizantes e dos teóricos generalizantes. Tem-se de estar atento para a sutil mudança das vozes na mesma crônica.

Malazarte não gosta de Rembrandt nem das luzes artificiais do mestre holandês. Ora bolas! eu quero a luz do Sol, que, mesmo sem falar de insolações, produz o mais estranho dos paraísos artificiais, o dia! E Rembrandt já passou. Eu me transformo. Pensas então que ficaria atrás? Qual! Sou modernizante. Não conto mais a história da panela, conto a alegria muscular dos cowboys e me fiz empresário cinematográfico. Tanto falaram no “Gabinete do Dr. Caligari” que aluguei o filme. Porcaria! Rembrandt legítimo. Mistérios, doenças, nenhuma insolação. Porcaria!
(...)

Malazarte não tem razão. Isso acontece às pessoas que pregam teoria.
(...)

Malazarte avança, mas erra às vezes. Errou bastante não gostando do “Gabinete do Dr. Caligari”. Uma das melhores obras até agora aparecidas no cinema. Representada por um grupo admirável de artistas. (...) Malazarte é que não teve razão de detestar o filme. Caçoando ele murmura: Não tenho razão, mas tive senso-comum. E nada mais delicioso que afogar-se na inconsciência transcendental do senso-comum.¹¹

Nessas distâncias que se estabelecem, entre Malazarte e Belazarte, entre Belazarte e Mário, entre Mário e Mário, nota-se, justamente, uma contiguidade, e não a presença de opostos. Uma alteridade em série, ritmada e totalmente linguageira, construída pela caráter ficcional da linguagem. Por diversos motivos os *Contos de Belazarte* podem ser considerados um ensaio para a escritura de *Macunaíma*, ainda que tenham sido publicados em livro depois do herói sem ne-

¹¹ ANDRADE, Mario. Crônicas de Malazarte III. *Revista América Brasileira* n. 24, p. 340. Rio de Janeiro, dezembro de 1923.

nhum caráter.¹² O uso da oralidade, das expressões populares enfim escritas em livro, e com isso a possibilidade dos personagens falarem uma “língua brasileira”, uma estrutura narrativa não-heroica, ou anti-heroica, desativadora dos sucessos trágicos, ou seja, em Belazarte não se narram vitórias. Já em Macunaíma também concorrem alteridades entre os diversos protagonistas que sobrevivem no texto de Mário: preto retinto, índio, filho do medo, feio, preguiçoso, esperto, egoísta (um tipo-malazarte), príncipe, lindo, fogoso, imperador, herói. Ou seja, de tantas caras distinguíveis (caráter), o herói não tem, afinal, nenhum. Mário abre a possibilidade de sair do elemento moral (o bom ou mau caráter) para os múltiplos personagens ficcionais (*character*), máscaras de Macunaíma que podem, em cada esquete narrativo local, colocar em xeque a narrativa de construção de um herói nacional vitorioso.

“Acabou-se a história e morreu a vitória”, diz o epílogo de Macunaíma¹³, reiterando a falência da narrativa heroica e, não podia ser diferente, da narrativa nacional heroica, daquela que busca uma redenção ou um sucesso à nação após as sucessivas peripécias. Nesse diapasão heroico, o presente histórico é sempre um estado intermediário e faltoso, que sobrevive na espera de uma redenção apocalíptica. Se o autor de Macunaíma propõe que o fim da história é também o fim da vitória, encaminha pelo menos duas propostas para o presente (narrativo inclusive): não há revelação a se esperar para o fim da história e, se há alguma vitória, ela só acontece enquanto a história dura, só poderemos celebrar sua própria duração. E a duração da história é apenas a manutenção da ficção, da condição de linguagem na qual a história se verte e ao mesmo tempo se abre. Mário de Andrade está menos preocupado em propor uma história salvadora do Brasil (que até pode ser uma de suas caras) do que desativar poderes que põem em cena sempre a mesma máquina ficcional sem ruídos, sem resto, estabilizadora. Mário queria mais. E encontrou caminhos diferentes, alguns de construção, outros de inoperância, desativação. Nos contos de Belazarte e em Macunaíma evidencia-se o paradoxo: Mário monta uma narrativa que desmonta o destino, a meta, a vitória.

Mário sabe que tão importante quanto potencializar a ficção e a própria linguagem, evidenciando-a como tal, é interpor várias vozes narrativas, multiplicando as caras do enunciador da ficção. O intelectual pode, assim, ser qualquer uma dessas vozes, Belazarte, Malazarte, Macunaíma, Mário de Andrade, diminuindo sua condição de sujeito ativo, com boas ideias, com uma crítica aguda, capaz de produzir consciência nas massas, para assumir o lugar efêmero,

¹² ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Edição crítica de Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

¹³ *Ibidem*, p. 121

extremamente frágil, e, paradoxalmente, extremamente efetivo do intelectual ficcional inoperante, ou melhor, uma ficção que possa travar, nem que seja por instantes, as máquinas de consenso que sustentam um exercício de poder.

A estratégia de Mário de Andrade apareceria futuramente descrita por Michel Foucault, na discussão que trava com Gilles Deleuze sobre a relação entre os intelectuais e o poder, na qual propõe o nascimento de um outro intelectual, distinto dos tradicionais, fora do lugar discursivo a eles atribuído no mesmo exercício de poder que tentariam evidenciar, revelar:

Parece-me que a politização de um intelectual tradicionalmente se fazia a partir de duas coisas: em primeiro lugar, sua posição de intelectual na sociedade burguesa, no sistema de produção capitalista, na ideologia que ela produz ou impõe (ser explorado, reduzido à miséria, rejeitado, “maldito”, acusado de subversão, de imoralidade, etc.); em segundo lugar, seu próprio discurso enquanto revelava uma determinada verdade, descobria relações políticas onde normalmente elas não eram percebidas. Estas duas formas de politização não eram estranhas uma em relação à outra, embora não coincidissem necessariamente. Havia o tipo do intelectual “maldito” e o tipo do intelectual socialista. Estas duas formas de politização facilmente se confundiram em determinados momentos de reação violenta do poder, depois de 1848, depois da Comuna de Paris, depois de 1940: o intelectual era rejeitado, perseguido, no momento mesmo em que as “coisas” apareciam em sua “verdade”, no momento em que não se devia dizer que o rei estava nu. O intelectual dizia a verdade àqueles que ainda não a viam e em nome daqueles que não podiam dizê-la: consciência e eloquência. Ora, o que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente, claramente, muito melhor do que eles; e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder, a idéia de que eles são agentes da “consciência” e do discurso também faz parte desse sistema. O papel do intelectual não é mais o de se colocar “um pouco na frente ou um pouco de lado” para dizer a muda verdade de todos; é antes o de lutar contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da “verdade”, da “consciência”, do discurso. E por isso que a teoria não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática; ela é uma prática. Mas local e regional, como você diz: não totalizadora. Luta contra o poder, luta para fazê-lo aparecer e feri-lo onde ele é mais invisível e mais insidioso. Luta não para uma “tomada de consciência” (há muito tempo que a consciência como saber está adquirida pelas massas e que a consciência como sujeito está adquirida, está ocupada pela burguesia), mas para a destruição progressiva e a tomada do poder ao lado de todos aqueles que lutam por ela, e não na retaguarda, para esclarecê-los. Uma “teoria” é o sistema regional desta luta.¹⁴

¹⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p. 41.

Mário oscila entre travar a luta colocando-se na posição de intelectual esclarecedor (as massas precisam dele para saber) ou colocar-se como porta-voz da resistência, lutando contra as formas de poder, em textos nos quais se multiplica como personagem intelectual, enquanto intelectual que quer esvaziar o lugar onde o exercício do poder poderia encontrá-lo, ou seja, a verdade, mascarando-se através de múltiplas vozes discursivas (mentirosas). Malazarte chama Mário de intelectual, orientando para que se afaste dos desejos dos leitores, o que é aprovado, já que o escritor das crônicas, numa piscada anacrônica a Foucault, não se inclina a dirigir consciências.

Deu-se agora um fato muito importante na minha vida: fiz trinta anos. Que tenho eu com isso! dirá o leitor que sabe livros e se preza. Com efeito, não tem nada. Eu é que tenho. Não basta? Malazarte sempre me repete: Intelectual, nunca te preocupes com preceituário dos leitores. São vaidades. Leitor que se preza é absolutamente desprezível. Esta maneira de pensar de Malazarte me agrada, embora lembre Wilde – e eu não seja grande admirador de “Intenções”. (..)

Tenho um ginásio imaginário na cabeça em que os alunos estudam filosofia em Nietzsche, latim em Petronio, psicologia em Gerald e Bourgett. As tragédias que adoto são de Bataille, Ibsen, Maeterlinck e Sudermann. Ali se aprende o português em Guerra Junqueiro, em Silvío Romero e na Revista da Língua Portuguesa. Deste jeito meus alunos se aborrecem de coisas pernósticas, de coisas inutilmente nebulosas e simbólicas, de maus versos, maus romances, e nunca mais quererão escrever mal o português. Mas é um ginásio apenas imaginário. Não tenho inclinação para diretor de consciências, como se vê.¹⁵

Mas qual seria então a ação intelectual de Mário nessas crônicas? Uma delas é falar de si. Porque aí estaria falando dos outros. Não naquilo que é necessário e útil pois, afirma, nada é útil. Fala de si, escreve Eu, e esse Eu é uma cara, uma máscara, apropriável por qualquer um, já que os homens são, a despeito de seus narizes e morais, universais. O intelectual produz alteridade e identificação, já que as máscaras são intercambiáveis e referem-se a um “si” que não existe mais, por trás da cara não há ninguém individualizável, há apenas o comum.

Dirão também que estou a falar de mim? estou. Mas, embora já me aborreça o paradoxo, falar de mim é falar dos outros também. Mas creio que não sou lá muito são de espírito. Volto a afirmar essa verdade porque me lembro das palavras de Shestov: o homem são de espírito, inteligente ou imbecil, na realidade não fala de si, mas do que pode ser necessário e útil aos outros. Mas, pergunto eu, quem é são de espírito? Que coisa é útil na Terra? Ademais, falar de si, falar dos outros... Tudo

¹⁵ ANDRADE, Mario. *Chronicas de Malazarte II*. In: *Revista América Brasileira* n. 23, p.318. Rio de Janeiro, novembro de 1923. Disponível na Hemeroteca Digital Brasileira, da Biblioteca Nacional. Grifo meu.

o mesmo. Nem nós, homens diferentes deste mundo, somos tão diferentes assim. A questão se limita a volume de narizes e morais. Qual a diferença entre os homens? Um tem dois milímetros quadrados menos de nariz, outro maior cubagem na moral. Mas todos nós temos nariz e moral. E é por causa destes recipientes que quando digo Eu, o leitor entende tratar-se dele. Por causa de termos sem exceção, moral e nariz, homens somos todos - um universal, como aprendi a dizer nessa fantasia linda e inútil, **posta** por vocês no departamento das ciências e por mim no departamento das malazartes, a Filosofia.¹⁶

Filosofia, coisa linda e inútil, mala-arte, se torna em seu pregador, Malazarte, coisa linda e inútil, no sentido de esclarecimento, reflexão, tomada de consciência, mas efetiva, na sua luta pontual de interrupção da engrenagem do poder. São intelectuais esses três, dentro da proposta que Mário antecipa a Foucault, para exercer um contra-poder. Com eles, Mário escritor amplia a área de manobra do pensamento, e da ação efetiva da palavra, qual seja, de exibir sua cara linguageira, seu vazio essencial. Com Belazarte, Malazarte e Mário, Mário de Andrade pode falar de tudo, contradizer-se, assumir seus próprios paradoxos. Pode ser e, ao mesmo tempo, não ser.¹⁷

O epílogo de Macunaíma reforça essa ideia desativadora do poder que é usar-se de narradores ficcionais, inserindo a ficção na garantia de veracidade do relato. Porque, para esses intelectuais, ficção e verdade não se contrapõem, ao contrário, são forças que trabalham juntas para o franco dizer. Reaparece aqui Foucault, para nos definir o ficcional, sem firulas: “a nervura verbal do que não existe, tal como ele é”.¹⁸ Potências da ficção, arma do intelectual. No epílogo, retomo, o narrador diz que recebeu a história de um papagaio, o único arconte das histórias de “nosso herói”, como se dissesse, repetindo a fórmula de Belazarte: *papagaio me contou:*

Então o homem descobriu na ramaria um papagaio verde de bico dourado espian-
do pra ele. Falou:
— Dá o pé, papagaio.

¹⁶ Ibidem, p. 318.

¹⁷ Mário, embora discorde e faça força contra o surrealismo, aqui se encontraria com Murilo Mendes e seu Pós-poema, publicado em *Poesia Liberdade* de 1947: O anteontem – não do tempo mas de mim –/Sorri sem jeito/E fica nos arredores do que vai acontecer/Como menino que pela primeira vez põe calça comprida.//Não se trata de ilusão, queixa ou lamento,/ Trata-se de substituir o lado pelo centro./O que é da pedra também pode ser do ar./O que é da caveira pertence ao corpo;/Não se trata de ser ou não ser,/Trata-se de *ser e não ser*. Grifo meu.

¹⁸ FOUCAULT, Michel. *Ditos e escritos III – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro, Forense Universitário, 2009, p.69.

O papagaio veio pousar na cabeça do homem e os dois se acompanharam. Então o pássaro principiou falando numa fala mansa, muito nova, muito! que era canto e que era cachiri com mel- de-pau, que era boa e possuía a traição das frutas desconhecidas do mato.

A tribo se acabara, a família virara sombras, a maloca ruíra minada pelas saúvas e Macunaíma subira pro céu, porém ficara o aruaí do séquito daqueles tempos de dantes em que o herói fora o grande Macunaíma imperador. E só o papagaio no silêncio do Uraricoera preservava do esquecimento os casos e a fala desaparecida. Só o papagaio conservava no silêncio as frases e feitos do herói.

Tudo ele contou pro homem e depois abriu asa rumo de Lisboa. E o homem sou eu, minha gente, e eu fiquei pra vos contar a história. Por isso que vim aqui. Me acorei em riba destas folhas, catei meus carrapatos, ponteei na violinha e em toque rasgado botei a boca no mundo cantando na fala impura as frases e os casos de Macunaíma, herói de nossa gente.

Tem mais não.¹⁹

Quem cantou na fala impura as frases e os casos de Macunaíma? A mesma fala impura (fala mansa, boa, traição das frutas) que povoava os contos de Belazarte? Um narrador totalmente ficcional que pôde abdicar das belas letras, lugar de poder contra o qual o Mário em várias instâncias se rebelara. O narrador conta a história do “herói de nossa gente” que ouviu de um papagaio, debochando do poder dos arcontes da literatura brasileira, que a queriam segundo modelos cristalizados há mais de século. Quem destila seus preconceitos de classe, seus desejos e sua visão do subúrbio senão o narrador Belazarte, dotado de vontades próprias e contra o qual Mário nada pode?

São as diversas caras de um intelectual, caras que se propõem algumas vezes resistir ao poder. Diversas caras, muitos caráteres, nenhum caráter. Produtor de intelectuais ficcionais, Mário valoriza a cara, a fachada, a semblância, diminuindo a importância do rosto enquanto elemento ligado a uma biografia, ao homem. Na leitura do filme *The Kid*, de Charles Chaplin, texto que Mário intitula “Caras”, está proposta uma distinção entre cara e rosto. A primeira versão, publicada na revista *Espírito Novo*, embaralha as figuras do cineasta e do personagem, quase sempre atribuindo as criações a Carlito. Sobre essa versão, Mário rabisca, corrige para uma possível publicação na *Revista Acadêmica* em 1943, promovendo a distinção: o rosto é do criador Charles Chaplin e a cara de Carlito. O rosto está em movimento, como as pessoas, as gentes, e a cara está imobilizada, Carlito tem cara de desenho (parado, acrescenta Mário). As supressões ou acréscimos estão entre parênteses.

¹⁹ ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, op. cit.

Carlito (Charles Chaplin) compôs uma cara decididamente caricatural e apesar disso bonita como arte. O que há de mais admirável na criação da cara de Carlito é que todo o efeito dela é produzido diretamente pela máquina fotográfica.²⁰ Carlito (Charles Chaplin) conseguiu lhe dar uma qualidade anticinegráfica, a que faltam enormemente as sombras e principalmente os planos. E é por isso, em principal que a cara dele é cômica em si, contrastando violentamente com os outros rostos que aparecem no écran e que a gente percebe como rostos da vida real.

Não falo que a cara composta por Carlito (Chaplin) não seja fotogênica, pelo contrário, é fotogeniquíssima. Porém é anticinegráfica, por isso que dá a sensação dum homem real com cara de desenho (parado), no meio de homens igualmente reais e com cara de gente mesmo (, de gente em movimento).

(...)

O retrato real de Chaplin, por mais que a gente simpatize com ele -por amarmos Carlito -, nos causa sempre um certo mal-estar. Nos sentimos roubados ou mistificados, porque para nós o rosto de Chaplin é a cara de Carlito.²¹

Mais do que falar de algum filme, Mário dedica seu artigo à criação e interpretação do ator, aliada à criação plástica do cineasta. Busca encontrar causas e explicações estéticas para o sucesso de Chaplin e para a identificação dos espectadores com o personagem Carlito. Tal separação, entre o ator/diretor criador e o personagem criatura só fica completamente estabelecida, como vimos, num segundo momento, na segunda versão. Na primeira, a cara de Carlito sobressaía, solução utilizada por Elie Faure em artigo publicado na revista *L'Esprit Nouveau* n. 06, lido e sublinhado por Mário de Andrade, conforme suas fichas de leitura.²² O francês não faz menção a Chaplin. Mário, ao contrário, ensaia desde o artigo para *Klaxon*²³, no qual comenta o filme *The Kid*, uma coexistência de Chaplin e Carlito. Voltando a Elie Faure, suas teses sobre Charlot encontram terreno fértil em Mário que as retoma em seus artigos, desde o ensaio "Ainda O garoto" para o n. 5 da *Klaxon*, de 1922²⁴, até o artigo "Caras" para a Revista

²⁰ Na versão datiloscrita enviada (ou pronta a enviar) para Murilo Miranda por ocasião da edição da revista *Acadêmica*, Mário trocou a expressão máquina fotográfica por máquina cinematográfica, conforme imagem disponível no trabalho de Paulo José da Silva Cunha – *Carlito ou Chaplin? Da criação ao criador: um exemplo de reelaboração textual em "Caras", de Mário de Andrade*. O mesmo autor publica um livro no qual compila os textos de Mário relativos ao cinema: ANDRADE, Mario de. *No cinema*. Organização de Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010.

²¹ ANDRADE, Mario de. *No cinema*. Organização de Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010.

²² Paulo José da Silva Cunha encontra no Fichário Analítico – série Manuscritos de Mário de Andrade, Arquivo Mário de Andrade, IEB/USP – duas fichas intituladas "Carlito" e "Cinema" (Ficha 5443 e 5446). In: CUNHA, Paulo José da Silva. *Carlito ou Chaplin? Da criação ao criador: um exemplo de reelaboração textual em "Caras", de Mário de Andrade*.

²³ ANDRADE, Mário de. Ainda O garoto. Artigo publicado em *Klaxon: mensário de arte moderna*, n. 5, São Paulo, 15 out. 1922.

²⁴ *Ibidem*.

Espírito Novo de 1933.²⁵ Na leitura que faz de Faure, o brasileiro sublinha em seu exemplar a frase: “Charlot est un conceptualiste.” Carlito, criador de conceitos, (odiosamente, maravilhosamente) teórico, sem sombra de dúvidas, intelectual:

J’ai lu, plus récemment, qu’il renonçait au cinéma. Cela, je ne l’ai pas cru. Celui qui pense, s’il continue de vivre, ne peut renoncer à penser. Et Charlot pense, si l’on me permet cet adverbe effroyable, cinématographiquement. Charlot ne peut se délivrer de sa pensée qu’en lui donnant le corps sensible où le hasard lui en fit situer le symbole. Ne vous y trompez pas. Charlot est un conceptualiste. C’est sa réalité profonde qu’il inflige aux apparences, aux mouvements, à la nature même, à l’âme des hommes et des objets. Il organise l’univers en poème cinéplastique et lance dans le devenir, à la manière d’un dieu, cette organisation capable d’orienter un certain nombre de sensibilités et d’intelligences et par elles, de proche en proche, d’agir sur tous les esprits.²⁶

Importante ressaltar que, para Elie Faure, Carlito pensa, não pode renunciar a pensar. É um intelectual. Um intelectual faz de seu corpo sensível, cinematográfico, o lugar do pensamento, seu vórtice. Um demiurgo que organiza um universo como um poema plástico, “cineplástico” capaz de agir sobre os espíritos. É sua vontade declarada, de Elie Faure, fazer de Carlito um intelectual artista, um grande espírito humano, que constrói uma realidade nova. Mário, como já disse, tampouco aposta nessa potência de intelectual ativo, antes, vê em Carlito um intelectual que sobre o rosto do homem (Chaplin) propõe uma máscara, assim como Belazarte era uma de suas caras. Lembremos que para o autor de Belazarte a cara de Carlitos é anticinegráfica, é desenho parado, imobilidade, mas produzida pela máquina (fotográfica) e pela capacidade criativa de Chaplin. É uma cara que causa efeitos, cômicos inclusive, no seu paradoxo de imobilidade de desenho diante do movimento do homem, diante da imagem que é movimento. Quer dizer, para Mário, Chaplin é um intelectual que põe em cena a cara de Carlitos, e este, por sua vez, um intelectual que pode fazer o cinema parar. Por isso Mário arremata que há dois cinemas, um cinema-criação, cinema arte, no qual a cara e o rosto transitam entre a dualidade e a unidade, e outro, cinema da sensualidade, cinema comércio, onde impera a superfetação, um acréscimo da cara ao rosto por mero ajuntamento.²⁷

²⁵ ANDRADE, Mario de. Caras. Artigo publicado na revista *Espírito Novo*, n. 01, Rio de Janeiro, janeiro de 1934, usamos a versão com correções do próprio Mário, datiloscrita e publicada em ANDRADE, Mario de. *No cinema*. Org. Paulo José da Silva Cunha. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2010.

²⁶ FAURE, Elie. Charlot. *L’Esprit Nouveau*, n. 06, mar. 1921.

²⁷ ANDRADE, Mario de. Caras. Artigo publicado na revista *Espírito Novo* n. 01, Rio de Janeiro, janeiro de 1934.

Sobre o termo “cara”, Raul Antelo nos dá pistas para lermos, com Mário de Andrade lendo Carlitos, a cabeça como um ir e vir entre o singular e o plural. Rosto, no latim, poderia ser *vultus*, ausente nos animais e que incluiria um elemento moral. Para os gregos, *doxa*, “glória de Deus”. E *persona*, a máscara teatral, deveria estar ligada a uma evidência biográfica. Cara, vindo do termo poético *kára*, podia ser uma saída para ler a história a contrapelo, para ver em Carlitos aquilo que escapa ao rosto glorioso, moral ou semi-falsificante. A cara de Carlitos é sua força, assim como a cara de Belazarte, de Malazarte, de Macunaíma. A montagem da cara, linguajeira ou plástica, como o lugar de convergência da história, do choque de forças, um lugar para seu novo arranjo.

Mário de Andrade intitula sua leitura heroica e biopolítica de Carlito de “Caras”, palavra vinda do termo poético grego *kára*, cabeça, que sobrevive em algumas línguas romances: *bonne chère*, em francês, significa bom acolhimento. Deste modo, do elemento mais individual passamos ao comunitário. Cara não deriva do latim, que preferia o significante *vultus*, o mesmo que perduraria no gótico *wulthus*. Mesmo Cícero era consciente de que os gregos usavam *kára* para indicar uma representação (desse significante, justamente, provém careta, no sentido de máscara) e preferia, no entanto, *volto*, inexistente nos animais, palavra que, a rigor, indica o elemento moral. Para significar, contudo, o rosto ou semblante, os gregos usavam *dóxa*, que significa a glória de Deus. Assim, no Velho Testamento, a glória (*Kabod*) indica a divindade em sua manifestação aos homens. Mas, ao mesmo tempo, para os gregos, o conceito de *persona*, a máscara teatral, vinculava-se exclusivamente a uma evidência confiável, de tal sorte que, quando se empreendia uma autobiografia, não se podia prescindir da biografia, assim como não havia biografia sem história. Na cara convergem, pois, os vetores contraditórios da história.²⁸

Carlitos é um herói para Mário, mas um herói criado a partir do rosto de Chaplin e que consegue imobilizar o que é só movimento, o cinema. Uma maneira de emperrar a máquina cinema-comércio, colocando em funcionamento a máquina criativa-artística, a máquina ficcional vinculada com a mais profunda realidade, ou melhor, com a mais profunda (re)montagem da realidade.

De certa forma, no ensaio *Caras*, Mário está dizendo que a criação de Chaplin, Carlito, é e não é Chaplin, mas encontrou uma cara própria, autônoma, imodificável, potente. Carlito é um intelectual, pensa cinematograficamente, imobiliza uma cara no cinema de rostos, mas, por ser e não ser Chaplin, não se trata de adição, superfetação. Assim também Mário, voltando sempre na figura

²⁸ A fala de Raul Antelo na Casa Rui Barbosa em novembro de 2015 foi disponibilizada no Youtube: [Política e cultura: Mário de Andrade, também conhecido como Macunaíma.](#)

de Carlitos, bem como em seus intelectuais ficcionais, Belazarte e Malazarte, que são Mário mas também não o são, monta algumas caras, centros de resistência e embaralhamento das forças que exercem o poder.

Tudo isso é domínio de lenda. Imaginações! Malazartismo!

Malazartismo? Belazarte me olha e me saúda. Ergue aquele chapeuzinho curto de Carlito, que deu para usar. – Mário, um cigarro. – Perdoa Belazarte, ainda não te vira! Ele acende o cigarro. Atira-o fora, distraído. Queima o dedo e fuma o pau do fósforo. Saúda outra vez, sacode os ombros. Vai-se embora. Penso: Belazarte nunca fuma. Por quê agora fumou?

*Recebido em 5 de junho de 2017
Aceito em 27 de julho de 2017*

UM PERCURSO COM A MONTAGEM NA NOITE DE “ONDE ESTIVESTES DE NOITE”, DE CLARICE LISPECTOR

Djulia Justen
UFSC / CAPES

RESUMO: Para ler um percurso com a montagem na noite do conto “Onde estivestes de noite”, de Clarice Lispector, persigo alguns *punctuns* que se abrem no texto clariceano associados às leituras de Walter Benjamin sobre a imagem, a montagem e a técnica, e de Giorgio Agamben sobre o contemporâneo. É a partir desta exigência de leitura, tão própria da noite singular deste conto, que os *punctuns* endereçam que é possível escutar o chamado do escuro da noite de “Onde estivestes de noite” assim como faz o contemporâneo ao ouvir o chamado do escuro do nosso tempo para uma escrita da história com a montagem.

PALAVRAS-CHAVE: Montagem. Técnica. História.

A COURSE WITH THE MONTAGE IN THE NIGHT OF “ONDE ESTIVESTES DE NOITE”, BY CLARICE LISPECTOR

ABSTRACT: To read a course with the montage of Clarice Lispector’s short story “Onde estivestes de noite”, I pursue some *punctuns* that open in the Claricean text associated with Walter Benjamin’s readings of image, montage and technique, and of Giorgio Agamben on the contemporary. It is from this reading requirement that the *punctuns* so characteristic of the singular night of this tale, states it is possible to listen to the call of the dark of the night of “Onde estivestes de noite” just as the contemporary does when listening the call of the dark of our Time for a history writing with montage.

KEYWORDS: Montage. Technique. History.

Djulia Justen é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura na Universidade Federal de Santa Catarina.

UM PERCURSO COM A MONTAGEM NA NOITE DE “ONDE ESTIVESTES DE NOITE”, DE CLARICE LISPECTOR

Djulia Justen

“A noite era uma possibilidade excepcional”¹ inicia o conto “Onde estivestes de noite”, de Clarice Lispector. Essa citação possibilita pensar a noite singular da narrativa em que cada elemento se relaciona aos outros de modo constelacional: de uma subida da montanha do Ele-ela enquanto um percurso com a montagem, de uma noite em que se olham as estrelas, as luzes dos vagalumes e se armam constelações de imagens e de tempos, de uma noite sensível em que as batidas do Ele-ela pulsam e movimentam o corpo no desejo de uma nova escrita da história, da experiência da embriaguez que essa noite sensível nos proporciona e que este é o modo como nos relacionamos com a técnica de um modo singular, criativo e autônomo.

O escuro da noite desse conto é “assim como uma pessoa vai aos poucos se habituando ao escuro e aos poucos enxergando.”² Portanto, para ver e sentir essa noite é preciso “uma atividade e uma habilidade particular”³ próprias de quem é contemporâneo, aquele que “mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro.”⁴

Para chegar nesse escuro que aos poucos vamos enxergando como expressa o texto de Clarice, e ver essa obscuridade do tempo que afirma Agamben, é necessário “neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial.”⁵ Essas luzes que nos impedem de ver o escuro da noite e olhar o céu são as luzes do fascismo e da sociedade do espetáculo⁶

¹ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite. In: *Onde estivestes de noite*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998, p. 43.

² Ibidem, p. 43.

³ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 63.

⁴ Ibidem, p. 62.

⁵ Ibidem, p. 63.

⁶ A primeira referência sobre essas luzes que ofuscam nosso tempo encontramos em *A sobrevivência dos vagalumes*, de Georges Didi-Huberman. Neste livro, ao situar a questão sobre o desaparecimento dos vagalumes a partir do texto “O vazio do poder da Itália”, de Pier Paolo Pasolini, o historiador nos coloca que as luzes de desejo (p. 22), de resistência (p. 67) e de esperança (p. 59) dos vagalumes foram ofuscadas pelo fascismo que emana uma “luz artificial dos projetores, sob o olho pan-óptico das câmeras de vigilância, sob agitação mortífera das telas de televisão” (p. 58) que controla os corpos e os gestos do povo. (p. 29) Também as luzes de uma sociedade do espetáculo com a “ofuscante claridade dos ‘ferozes’ projetores: projetores dos mirantes, dos shows políticos, dos estádios de futebol, dos palcos de televisão” (p. 30) nos impedem de ver as luzes intermitentes dos vagalumes. DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Arbex e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

que ofuscam as luzes de desejo, de resistência e de esperança dos vagalumes que Georges Didi-Huberman discorre em *A sobrevivência dos vagalumes*. São as luzes progressistas do tempo do capitalismo, luzes de um ritmo agitado e frenético da vida moderna que provém da luz artificial dos postes de iluminação, dos letreiros luminosos, das telas de televisão que atrapalham a nossa observação do céu e do escuro. Ou seja, é uma luz da dominação destrutiva da técnica sobre a natureza que altera a paisagem natural transformando-a em escombros.⁷

Ao não se deixar cegar por essas luzes do fascismo, da sociedade do espetáculo, do tempo do capitalismo e do seu domínio destrutivo sobre a natureza, os caminhantes da montanha no conto, enquanto contemporâneos, encontravam nesse escuro luzes muito especiais. Ao se habituarem ao escuro, os personagens passaram a ver a lua que “tinha lhes abrandado a subida”⁸ e as luzes das estrelas que “eram brilhantes e diamantes no céu escuro.”⁹ Havia também uma luz especial daquele ser que os aguardava no alto da montanha: o Ele-ela. Esta figura “andrógina”¹⁰ emanava uma “claridade”¹¹ e essa luz que irradiava do Ele-Ela os atraía. Essas pequenas luzes fugazes e pulsantes das estrelas, dos corpos celestes e também dos vagalumes, que só são possíveis de ver quando a noite chega, conduzem primeiramente a noção de imagem dialética.

Assim como os vagalumes lampejam luzes frágeis, díspares, passeantes¹² tal qual as luzes das estrelas e dos corpos celestes, o que se vê no escuro da noite é o lampejo fugaz de uma imagem dialética. Este lampejo da imagem é um encontro de tempos: do agora e do outrora e não em uma relação contínua e linear do tempo como adverte Benjamin: “para que um fragmento do passado seja tocado pela atualidade não pode haver qualquer continuidade entre eles.”¹³

Quando há este encontro de tempos, uma imagem dialética surge como um “clarão no momento de perigo”¹⁴, como um lampejo que faísca assim como as

⁷ Walter Benjamin descreve essa destruição no fragmento “A caminho do planetário” em *Rua de mão única*. Diz Benjamin: “massas humanas, gases, forças elétricas foram lançadas ao campo aberto, correntes de alta frequência atravessaram a paisagem, novos astros ergueram-se no céu, espaço aéreo e as profundezas marítimas ferveram de propulsores, e por toda parte cavaram-se poços sacrificiais na Mãe Terra.” BENJAMIN, Walter. A caminho do planetário. In: *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000, p. 68 e 69.

⁸ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 48.

⁹ Ibidem, p. 45.

¹⁰ Ibidem, p. 43.

¹¹ Ibidem, p. 44.

¹² DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*, op. cit., p. 80.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Organização da edição brasileira Willi Bolle. Tradução do alemão Irene Aron; Tradução do francês Cleonice Paes Barrento Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007, p. 512.

¹⁴ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: *O anjo da história*. Org. e trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 11.

luzes dos vagalumes e das estrelas. Da mesma maneira que uma comunidade de vagalumes, com suas luzes fracas e se movendo lentamente em sua dança, formam uma “constelação”¹⁵ como demonstra Didi-Huberman em *A sobrevivência dos vagalumes*, o lampejo da imagem dialética, por ser este encontro de tempos como pequenas luzes, forma uma constelação assim como as estrelas. Ressalta Benjamin:

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do *ocorrido* com o *agora* é dialética – não é uma progressão, e sim *uma imagem que salta*.¹⁶

Das luzes dos vagalumes que coincidem com o lampejo de imagem dialética, chega-se às luzes das estrelas que formam uma constelação tal qual essa imagem que lampeja. Esta analogia entre a imagem dialética e a constelação se faz possível porque esta é um conjunto de estrelas que se interligam e formam uma imagem assim como a imagem dialética que, do encontro de tempos, produz uma imagem. Estes pontos de luz podem se relacionar de diversas formas e com vários outros pontos e formar outras imagens. Por isso, onde a imagem dialética lampeja se forma uma constelação, pois de uma imagem podem lampear outras imagens através do encontro de tempos.

Essas luzes da imagem dialética que são possíveis de ver neste escuro especial da noite de “Onde estivestes de noite” provém da observação do céu noturno. Também havia, entre os peregrinos da montanha, um observador dos céus nessa noite excepcional. Ele tomava nota do que os seus olhos alcançavam: “os anais da astronomia nunca registraram nada como este espetacular cometa, recentemente descoberto – sua cauda vaporosa se arrastará por milhões de quilômetros no espaço. Sem falar no tempo.”¹⁷

Deste corpo celeste observado nesta noite e que, logo em seguida como se pode ler na citação, surge a mesma relação com o tempo, indica um saber sobre essa luz especial. É sabido que o que se vê das luzes das estrelas já é o passado desses corpos celestes, pois pela gigantesca distância que há entre nós e as estrelas, as luzes demoram milhões de anos para chegar até nós como recordam Georg Otte e Miriam Lídia Volpe no artigo “Um olhar constelar sobre

¹⁵ DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*, op. cit., p. 60.

¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 504.

¹⁷ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 45.

o pensamento.”¹⁸ Esta referência da distância espacial e temporal dos corpos celestes é análogo com o que o contemporâneo compreende do escuro de seu tempo: ele percebe no escuro uma luz que é sempre passado, pois o presente ele não consegue alcançar.¹⁹ Deste modo, enquanto contemporâneos, nós experimentamos esta luz no escuro como um anacronismo na forma de um “já” que é “ainda não”, um “muito cedo” que se transforma em “muito tarde.”²⁰ Ou seja, o presente é um tempo que sentimos, mas que não alcançamos.

Nessa luz que se aproxima e se distancia pulsa a *arké*, a origem.²¹ Esta não está no passado e sim no presente onde não cessa de operar na história da mesma forma que “o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”²² como lê Agamben. Por isso, experimentamos a contemporaneidade na forma dessa luz na escuridão que se aproxima e se distancia²³ assim como essa calda de cometa, a que se refere o conto, que se arrasta espacialmente e temporalmente.

Para armar um futuro, é preciso perceber a sombra do passado, as conjunções do tempo, as ruínas do passado através dessas luzes no escuro. Apenas assim, é possível ser contemporâneo e estar em uma “relação especial com o tempo”²⁴ ao fazer uma montagem que “dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de ler de modo inédito a história”²⁵ como sugere Agamben a partir de Walter Benjamin.

*

Para ter uma relação singular com o tempo como indica Agamben, para ver o escuro e nele encontrar lampejos de imagens, essas luzes especiais, é preciso ocupar uma posição em uma noite singular que leva ao encontro de tempos descontínuos e díspares. Portanto, esse escuro da noite de “Onde estivestes de noite” é um espaço de tempos. As ruínas do passado, fragmentos das histórias que embalaram nossos sonhos infantis, as histórias de duendes, gnomos e anões que nossos pais e avós nos contaram para explicar a origem do mundo, estavam presentes na montanha “misturando homens, mulheres, duendes, gnomos e anões – como deuses extintos.”²⁶

¹⁸ OTTE, Georg; VOLPE, Mirian Lúcia. Um olhar constelar sobre o pensamento. *Revista Fragmentos*, n. 18, p. 35-47. Florianópolis, p. 36, jan./jun. 2000.

¹⁹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, op. cit., p. 65.

²⁰ *Ibidem*, p. 66.

²¹ *Ibidem*, p. 69.

²² *Ibidem*, p. 69.

²³ *Ibidem*, p. 65.

²⁴ *Ibidem*, p. 71.

²⁵ *Ibidem*, p. 72.

²⁶ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 44.

Fragmentos da história, de tempos distintos e heterogêneos, também estavam juntos com os caminhantes da montanha. Este tempo passado é citado e reclamado através das figuras de Thomas Edison do século XX, “O que fazia Thomas Edison, tão inventor e livre, no meio deles que eram comandados por Ele-ela?”²⁷, de Santa Tereza d’Ávila do século XVI: “O corpo humano pode voar? A levitação. Santa Tereza d’Ávila: ‘Parecia que uma grande força me erguia do ar. Isso me provocava um grande medo’²⁸, de Max Ernst do século XX: “Max Ernst quando criança foi confundido com o Menino Jesus numa procissão. Depois provocava escândalos artísticos. Tinha uma paixão ilimitada pelos homens e uma imensa poética liberdade”²⁹, e de Cristóvão Colombo do século XV: “‘Aqui, Senhor, encomendo a minha alma’, dissera Cristóvão Colombo ao morrer, vestido com hábito franciscano.”³⁰

O que fazer em um espaço como esse da noite de “Onde estivestes de noite”, entre tempos heterogêneos, entre os lampejos das imagens dialéticas, entre o escuro de um tempo presente que não alcança e de onde apenas restam essas luzes do passado que se atravessam no presente? Para isso, é preciso ouvir o que os anjos deste conto anunciam.

*

No meio desta noite singular do contemporâneo na noite de “Onde estivestes de noite”, há um pedido de atenção: “Escutai! os anjos anunciadores cantam!”³¹ E também voava pela manhã de domingo como uma “clarineta anunciadora da manhã”³² após a noite singular do contemporâneo, um anjo pintado por Fra Angélico, no século XV. Esta referência aos anjos associa ao Anjo da história que Walter Benjamin alegoriza na nona tese de “Sobre o conceito de história”. Então, pergunto: o que esses anjos do conto e o Anjo da história, de Benjamin, vem anunciar? O que é preciso ouvir desses anjos que cantam na noite de uma subida na montanha do Ele-ela e no dia atravessado pela noite? Cito o fragmento benjaminiano:

Há um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece preparar-se para se afastar de qualquer coisa que olha fixamente. Tem olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. O anjo da história deve ter este aspecto. Voltou o rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos

²⁷ Ibidem, p. 51.

²⁸ Ibidem, p. 46.

²⁹ Ibidem, p. 51.

³⁰ Ibidem, p. 52.

³¹ Ibidem, p. 51.

³² Ibidem, p. 55.

nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim, que incessantemente acumula ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés. Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído. Mas do paraíso sopra um vendaval que se enrodilha nas suas asas, e que é tão forte que o anjo já não as consegue fechar. Esse vendaval arrasta-o imparavelmente para o futuro, a que ele volta as costas, enquanto o monte de ruínas à sua frente cresce até o céu. Aquilo a que chamamos o progresso é este vendaval.³³

Nesta descrição, é possível encontrar dois elementos importantes para a montagem: uma posição e um fazer. Primeiro, o anjo indica um lugar, uma posição entre os restos desprezados e vistos como decadentes: as ruínas do tempo e os escombros da destruição. Isto é, ele está no meio, está entre estas conjunções do tempo anacrônico. Segundo, o anjo aponta para um fazer ao ocupar essa posição: ele quer acordar os mortos, quer juntar os restos, as ruínas, os escombros, ou seja, fazer uma nova escrita da história, fazer uma montagem. Esse fazer e essa posição só são possíveis porque o anjo vê um quadro: o presente se mostra como uma cadeia de fatos que levam à catástrofe. Ou seja, este presente que o anjo vê é a linha progressista da história, vazia e homogênea do tempo do capitalismo que leva a humanidade à destruição.

Vários são os indicativos de uma posição e de um fazer sobre a montagem que o Anjo da história benjaminiano apresenta. De olhos escancarados, de asas abertas, com o olhar voltado para onde ele não consegue deixar de ver, o anjo lembra a figura de mítica de Janus que Benjamin cita nas *Passagens*: “a história é como Janus, tem duas faces: quer olhe o passado, quer olhe o presente, ela vê as mesmas coisas.”³⁴ Ao ver as duas coisas, o passado e o presente, o que o anjo não consegue tirar os olhos é de uma relação com o tempo.

No artigo “O presente do passado”, ao comentar sobre as versões do quadro de Paul Klee e a relação de Walter Benjamin com esta imagem, Susan Buck-Morss indica que “The disrupting force of the present puts pressure on the past, scattering pieces of it forward into unanticipated locations.”³⁵ Esta pressão do presente no passado, que espalha pedaços, fragmentos em todas as direções e nos lugares mais inesperados, é coincidente com a cena em que o anjo se encontra e com o lugar que ele ocupa em que se “acumula(m) ruínas sobre ruínas e lhas lança aos pés.”³⁶

³³ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 14.

³⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 584.

³⁵ “A força disruptiva do presente coloca pressão no passado, lançando pedaços dele em lugares inesperados.” BUCK-MORSS, Susan. *The gift of the past*. 23^a Conferência da Academia da Latinidade, maio de 2011, Barcelona, Espanha, Anais, p. 285-305, p. 285. (Tradução minha).

³⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 14.

Portanto, é uma força disruptiva do presente que lança fragmentos que não são de ninguém³⁷, porém estes fragmentos concernem a todos nós na medida em que procuramos salvar a legibilidade do passado.³⁸ Porém, como criar condições para que possamos dar legibilidade do passado?

Essa legibilidade do passado através da montagem é possível ler na tomada de posição do Anjo da história: “Ele gostaria de parar para acordar os mortos e reconstituir, a partir dos fragmentos, aquilo que foi destruído.”³⁹ Neste espaço onde está o anjo, um espaço entre tempos e entre fragmentos, é onde está a possibilidade da montagem, de uma legibilidade do passado, de um futuro se abrir, de uma escrita da história. Deste modo, o anjo da história é análogo ao contemporâneo ao estar neste espaço entre tempos, ao fazer uma relação singular com o tempo através da montagem, de poder olhar o céu à noite e ver o lampejo das imagens dialéticas. Ou seja, ele ocupa uma “posição dentro das relações”⁴⁰ como aponta Benjamin e esta posição é uma relação ao tempo. Assim, considera-se que esse espaço entre tempos e entre imagens está presente na noite de “Onde estivestes de noite”, o que possibilita fazer uma montagem da história.

*

As epígrafes que iniciam o conto também apontam para esta montagem revolucionária na vida cotidiana na medida em que abre à história de um modo incessante, aberto e vivo. Deste modo, uma montagem da história se movimenta por três desejos, ou seja, por três apostas: anacrônica, prospectiva e arqueológica, como propõe Didi-Huberman em *Diante do tempo*. Anacrônica porque remonta, a partir de um “mal-estar”⁴¹ com este tempo vazio, homogêneo e progressista como alerta Walter Benjamin⁴², tempos e vozes não ouvidas do passado que atravessam o presente.⁴³ Prospectiva porque reinventa um novo valor de uso para conceitos que movimentam a escrita da história como a origem, a sobrevivência e a modernidade. Arqueológica porque aprofunda, através da espessura do esquecimento, o que se acumulou sobre os fundamentos da história.⁴⁴

³⁷ BUCK-MORSS, Susan. The gift of the past, op. cit., p. 285.

³⁸ Ibidem, p. 303.

³⁹ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 14.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 131.

⁴¹ DIDI-HUBERMAN, Georges. Apertura. In: *Ante el tiempo*. Trad. Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006, p. 58.

⁴² BENJAMIN, Walter. O autor como produtor, op. cit., p. 17.

⁴³ Ibidem, p. 10.

⁴⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges. Apertura, op. cit., p. 58

Portanto, são apostas e desejos de uma montagem para uma história aberta, ou seja, “disponível para a continuação de vida que dada leitura futura renova”⁴⁵, e viva, pois “cada história é o ensejo de uma nova história”⁴⁶ como analisa Jeanne Marie Gagnebin no prefácio de *Magia e técnica, arte e política*, reunião de textos de Walter Benjamin. Deste modo, é uma história a cada vez sendo reescrita de possibilidades com as imagens. Pois, como aponta Benjamin: “a história se decompõe em imagens, não em histórias.”⁴⁷

Assim, a primeira citação do conjunto de epígrafes do conto “as histórias não têm desfecho”⁴⁸ indica a abertura da história em que cada presente irrompe possibilidades de um futuro por vir, de arranjos com o tempo e com as imagens. Por isso, “o desconhecido vicia”⁴⁹, diz a segunda citação, pois a relação com a montagem da história, com a leitura de imagens não é automatizada nem universal. É uma relação criada pelo sujeito, ou seja, singular, desconhecida de antemão e sempre aberta a leituras, a outras continuidades da história. Portanto, isto que vicia, que persiste e que dá voltas sobre o mesmo ponto com a montagem é por ela engendrar uma relação do homem com a técnica de tal modo que revoluciona e emancipa, pois “a arte põe-se a serviço desse aprendizado”⁵⁰ com esta segunda natureza que é a técnica⁵¹ como aponta Benjamin.

Dada esta “revolução copernicana”⁵² do pensamento com imagens para uma escrita da história, podemos supor uma fala do Anjo da história, presente nas teses de “Sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin, a partir dessas epígrafes que antecedem o conto “Onde estivestes de noite”: “o que vou anunciar é tão novo que receio ter todos os homens como inimigos, a tal ponto se enraízam no mundo os preconceitos e as doutrinas, uma vez aceitas.”⁵³ O que o Anjo da história anuncia é de tomar uma posição, de estar em um espaço entre fragmentos e entre tempos, de fazer uma montagem para que uma nova história seja contada, para que se arme novas possibilidades de um futuro do presente.

*

⁴⁵ GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 13.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 518.

⁴⁸ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 43.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reproduzibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 188.

⁵¹ Este aspecto da técnica como segunda natureza será explorado mais adiante neste ensaio.

⁵² BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 433.

⁵³ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 43.

A ideia de percurso, um movimento, um ir e vir, um deslocar-se constante, está presente nesta noite singular de uma subida na montanha do Ele-ela: “Em plena noite fechada de um verão escaldante um galo soltou seu grito fora de hora e uma só vez para alertar o início da subida pela montanha.”⁵⁴ Também considera-se como um percurso o movimento da noite e do dia que atravessa no conto: os caminhantes fazem esse percurso na noite de sábado e acordam na manhã de domingo.⁵⁵ Aí também tem a indicação do percurso que faz a terra ao girar sobre si mesma, perfazendo os dias e as noites, de que cada noite dá a possibilidade de um novo dia.

Dada a ideia de percurso que constato no conto em questão, faz-se pertinente citar os sentidos desta palavra. Segundo o *Dicionário Aurélio*, percurso⁵⁶ é de origem latina, *percurso*, e quer dizer andar, atravessar, girar. É fazer um trajeto, um movimento, um deslocamento. Percurso é como se chama o caminho de um peregrino, aquele que faz longas viagens por terras distantes. É o deslocamento que faz um planeta ao girar sobre si e sobre sua órbita. E também cito um sentido que vem pela escuta psicanalítica: o que se pode saber sobre um percurso, o que ele foi e do que foi feito, apenas se pode dizer em um só depois, no *a posteriori*. Ou seja, um percurso é aquilo que se faz ao caminhar e no próprio caminhar, ao andar, ao girar sobre si como fazem os astros e os corpos celestes.

Com essa constatação do movimento de um percurso que está presente no conto e pelo do que a palavra percurso indica, de algo que se está a ponto de saber ao fazer um percurso na noite singular do contemporâneo de “Onde estivestes de noite”, leio que os corpos dos personagens do conto são movidos por aquilo que pulsa, que bate através do Ele-ela da mesma maneira que Roland Barthes lê no ensaio “Rasch”⁵⁷ o movimento da composição musical da *Kreisleriana*, de Robert Schumann. Isto é, como um corpo que não para, que não cessa de se movimentar pelas pancadas, pelas pulsações, por “aquilo que bate dentro do corpo, aquilo que bate no corpo, ou melhor: aquele corpo que bate.”⁵⁸

Deste modo, as batidas que pulsavam através do Ele-ela, essa “latência (que) pulsava leve, ritmada, ininterrupta. Todos eram tudo em latência”⁵⁹, mo-

⁵⁴ Ibidem, p. 43.

⁵⁵ Ibidem, p. 53.

⁵⁶ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 1541.

⁵⁷ O título deste ensaio aponta para a ideia de andamento musical “vivo, rápido, presto” e também é uma indicação de tempo: *rasch* é a palavra alemã para rápido, depressa. BARTHES, Roland. *Rasch*. In: *O óbvio e o obtuso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 2009, p. 298.

⁵⁸ Ibidem, p. 287.

⁵⁹ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 45.

vimentava os corpos e fazia com que estes fizessem um percurso. Para essa latência, essa batida que fluía entre os caminhantes, “o Ele-ela usava um timbre. A cor do timbre.”⁶⁰ E este timbre que pulsava neles, os movimentava ao subir a montanha de tal modo que “os homens coleavam no chão como grossos e moles vermes.”⁶¹

Com este movimento que perpassa a composição de Schumann, em que o corpo se encontra em um “estado de palavra: quasi parlando”⁶² porque “desde o momento em que é musical, a palavra - ou o seu substituto instrumental já não é linguística, mas corporal”⁶³ como discorre Barthes, tem-se uma indicação de que naquele “silêncio da noite”⁶⁴, os caminhantes se colocavam neste estado de quase falar através das batidas que pulsavam do Ele-ela ao balbuciar “para dentro.”⁶⁵ Eles falavam em silêncio, cada um na sua “lenta metamorfose.”⁶⁶ Esta metamorfose era o percurso de cada um, o que cada corpo que sentia das batidas, das latências do Ele-ela. Neste estado de quase falar, de quase enunciar, o Ele-Ela pensava dentro deles e aos poucos eles passavam a se sentir. Cito o conto:

Quando o Ela-ele parava um instante, homens e mulheres, entregues a eles próprios por um instante, diziam-se assustados: eu não sei pensar. Mas o Ele-ela pensava dentro deles. Um arauto mudo de clarineta aguda anunciava a notícia. Que notícia? a da bestialidade? Talvez no entanto fosse o seguinte: a partir do arauto cada um deles começou a ‘se sentir’, a sentir a si próprio. E não havia repressão: livres!⁶⁷

O que os personagens balbuciavam neste corpo a ponto de se enunciar os deixava “à beira da verdade.”⁶⁸ Esta verdade que estava “à beira”, na proximidade que ainda não chega, na extremidade, a uma distância mínima, que está prestes a vir, a surgir, a lampear como uma imagem dialética era um não-saber, aquilo que não se sabe, o in-sabido como sustenta Didi-Huberman em *Diante do tempo*: “lo que se abre en ese ‘despertar’ de la imagen permanece aún en el orden de un no-saber”⁶⁹ assim como aponta Benjamin sobre o saber da imagem

⁶⁰ Ibidem, p. 46.

⁶¹ Ibidem, p. 44.

⁶² BARTHES, Roland. Rasch, op. cit., p. 292.

⁶³ Ibidem, p. 292.

⁶⁴ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 44.

⁶⁵ Ibidem, p. 45.

⁶⁶ Ibidem, p. 45.

⁶⁷ Ibidem, p. 45.

⁶⁸ Ibidem, p. 44.

⁶⁹ “O que se abre nesse ‘despertar’ da imagem permanece ainda na ordem de um não-saber.” DIDI-HUBERMAN, Georges. *Ante el tiempo*, op. cit., p. 293. (Tradução minha).

dialética: “existe um saber ainda-não-consciente do ocorrido, cuja promoção tem a estrutura do despertar.”⁷⁰

Portanto, uma pequena verdade de cada um se enunciava nessa latência que pulsava do Ele-ela e que lampejava como uma imagem dialética: eles eram figurações burguesas, lugares-comuns de uma sociedade da modernidade, reproduzidos e reprodutíveis através da escrita do conto. “Sou Jesus, sou judeu”⁷¹, engrandecia-se o judeu pobre. “Sou solitário”, descobre o masturbador por não confiar em mulher. “A palavra mais difícil é *gregotins*”, pensou o estudante chato. O milionário queria ter o poder de fazer mover os objetos com suas ordens. A escritora gorda descobre que sua vida é um romance falido. A jornalista cafona quer escrever a reportagem da vida crua, *O exorcista*. Jubileu ouviu no seu rádio de pilha “O pensador livre”, de Strauss. Sabia que já tinha ouvido esta música, mas não lembrava.⁷² A música de sua vida existia em seu pensamento.

*

Para considerar um percurso com a montagem na noite de “Onde estivestes de noite”, de Clarice Lispector, é preciso estabelecer uma relação com a técnica que é a montagem, que se torna possível de se apropriar através da reprodutibilidade. Para isso, necessário pensar a técnica como uma experiência sensível, isto é, com os sentidos do corpo.

Em um primeiro momento, a vinda da modernidade, com o desenvolvimento da ciência e da tecnologia, não alterou a relação do homem com o mundo, pois a técnica se mostra tão ameaçadora e hostil quanto a natureza selvagem para o homem pré-histórico. Portanto, a técnica é uma segunda natureza que o homem não controla assim como a natureza selvagem e que o assola com guerras, poluição, paisagens de destruição e crises econômicas. Diz Benjamin no ensaio “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”: “Essa técnica emancipada se confronta com a sociedade moderna sob a forma de uma segunda natureza, não menos elementar que a da sociedade primitiva, como provam as guerras e as crises econômicas.”⁷³

Entretanto, a técnica como uma segunda natureza também pode trazer um outro sentido que não seja tão ameaçador quanto a natureza selvagem e nem tão ambíguo em um uso fascista. Isto é, também podemos usar a técnica em um sentido criativo e sensível, e não opressor e impositivo, da mesma maneira

⁷⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 434.

⁷¹ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 45.

⁷² *Ibidem*, p. 49-51.

⁷³ BENJAMIN, Walter. *Obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, op. cit., p. 188.

em que o homem pré-histórico passou a fazer uso da natureza ao seu redor para o sustento e para arte. Afirma Benjamin: “Diante dessa segunda natureza, que o homem inventou mas há muito não controla, somos obrigados a aprender como outrora diante da primeira. Mais uma vez, a arte põe-se a serviço desse aprendizado.”⁷⁴

Então, para aprender a lidar com a técnica de um modo criativo através da arte, a experiência sensível da embriaguez se torna imprescindível para esta relação com a técnica.

Esta experiência da embriaguez está presente no fragmento “A caminho do planetário”, em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. Nele, Benjamin coloca que a técnica como uma segunda natureza é uma relação com o cosmos, que sempre se renova: “Organiza-se na técnica uma *physis* na qual seu contato com o cosmos se forma de modo novo e diferente.”⁷⁵ Para tal, esta relação com a técnica se faz a partir da experiência da embriaguez, da mesma maneira que os antigos estavam em relação com cosmos.⁷⁶ Cito um trecho do fragmento benjaminiano:

É a embriaguez, decerto, a experiência na qual asseguramos unicamente do mais próximo e do mais distante, e nunca de um sem o outro. Isso quer dizer, porém, que somente na comunidade o homem pode comunicar em embriaguez com o cosmos. É o ameaçador descaminho dos modernos considerar essa experiência como irrelevante, como descartável, e deixá-la por conta do indivíduo como devaneio místico em belas noites estreladas.⁷⁷

A partir desta citação, é possível ler que a embriaguez, ao ser a experiência do mais próximo e do mais distante, coincide com a relação com a técnica a partir da reprodutibilidade, pois a técnica altera nossa percepção das coisas e do mundo⁷⁸, dos sentidos do corpo e do tempo. Com base nestes elementos do próximo e o distante, identifico a embriaguez no conto de Clarice. Assim, essa experiência da embriaguez em uma noite estrelada como fala Benjamin coincide com a noite singular de “Onde estivestes de noite.”

Nesta noite em que “as trevas eram de um som baixo e escuro como a nota mais escura de um violoncelo”⁷⁹, os caminhantes entravam em contato com a embriaguez através do Ele-ela. Esta relação da proximidade e da distância, que

⁷⁴ Ibidem.

⁷⁵ BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. In: *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 69.

⁷⁶ Ibidem, p. 68.

⁷⁷ Ibidem, p. 68.

⁷⁸ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*, op. cit., p. 183.

⁷⁹ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 45.

é própria da embriaguez, se faz ler no conto quando os caminhantes, por mais que quisessem se aproximar do Ele-ela, ficavam distantes. “Os homens e mulheres não podiam resistir e queriam aproximar-se dela para amá-la morrendo, mas ela com um gesto mantinha todos à distância.”⁸⁰ Assim, entre o Ele-ela e os caminhantes ficava um intervalo, um corte, um espaço entre em que eles não se fusionavam a esta imagem: “se algum ousasse por ambição tocá-la era congelado na posição que estivesse”⁸¹ em que “nenhum poderia se deixar possuir por Aquele-aquela-sem-nome.”⁸²

Nesta relação de proximidade e distanciamento que provinha da imagem de Ele-ela, ao gerar esse espaço entre a figura andrógina e os caminhantes, eles também estavam em um espaço entre imagens, pois a noite do conto evoca uma sucessão de imagens. Cito Clarice:

Olha o gato. Olha o que o gato viu. Olha o que o gato pensou. Olha o que era. Enfim, enfim, não havia símbolo, a ‘coisa’ era! A coisa orgiaca. Os que subiam estavam à beira da verdade. Nabucodonosor. Eles pareciam 20 nabucodonosores. E na noite se desquitavam. Eles estão nos esperando. Era uma ausência - a viagem fora do tempo. Um cão dava gargalhadas no escuro. ‘Tenho medo’, disse a criança. ‘Medo de quê?’, perguntava a mãe. ‘De meu cão.’ ‘Mas você não tem cão.’ ‘Tenho sim.’⁸³

Essa sucessão de imagens do conto remete diretamente à experiência da proximidade com as imagens que é produzido pela reprodutibilidade técnica. Ao proceder uma destruição dos princípios auráticos da arte – “a sua existência única”⁸⁴, o seu “aqui e agora”⁸⁵, a “aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”⁸⁶ – a reprodutibilidade técnica torna aquilo que era distante próximo em relação aos objetos artísticos. Isto é, aproxima a arte do público e coloca-a em lugares onde não se esperava antes⁸⁷, como dentro da casa de cada um, transformando o objeto artístico, que tinha uma existência única do original, em uma existência em série. Ou seja, torna as imagens próximas a nós.⁸⁸

Fazendo cortes nessa mesma citação do conto, é possível ler características deste espaço de estar entre as imagens, de uma aproximação e de um distancia-

⁸⁰ Ibidem, p. 44.

⁸¹ Ibidem, p. 48.

⁸² Ibidem, p. 46.

⁸³ Ibidem, p. 44.

⁸⁴ BENJAMIN, Walter, op. cit. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, p. 181.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Ibidem, p. 184.

⁸⁷ Ibidem, p. 183.

⁸⁸ Ibidem, p. 184.

mento entre elas. Essa sequência de imagens, que se faz pela justaposição e pelos cortes que as fazem surgir uma após a outra, causa um distanciamento pelo efeito de “choque”⁸⁹ que é próprio da montagem cinematográfica como fala Benjamin. Assim, essa sucessão de imagens do conto “golpeiam”⁹⁰ assim como o espectador do cinema é golpeado pelas imagens do filme em que ao ver uma imagem, ela já não é mais a mesma, o que leio neste trecho do conto: “Olha o gato. Olha o que o gato viu. Olha o que o gato pensou. Olha o que era.”⁹¹ As associações de ideias são continuamente interrompidas a cada vez que surge uma nova imagem.⁹² Isto causa um estranhamento, pois não se consegue associar as imagens rapidamente, em que não há uma palavra que faça uma intermediação, que não há um símbolo para relacionar à imagem como diz o conto: “enfim, enfim, não havia símbolo. A ‘coisa’ era.”⁹³

Assim, com esta relação de aproximação e distanciamento das imagens que leio no conto, percebo o que afirma Benjamin sobre as imagens na era da reprodutibilidade técnica: “elas inquietam o observador, que presente que deve buscar um caminho definido para se aproximar delas.”⁹⁴ Portanto, para se aproximar das imagens, para encontrar um caminho até elas, é preciso fazer uma relação com as imagens através da montagem, a partir de justaposições e cortes proveniente da leitura e das associações.

Essa experiência da embriaguez na noite no conto “Onde estivestes de noite” também oferece a possibilidade de ver o escuro com os sentidos. Sentir o escuro com o corpo se faz possível através do efeito da obnubilação, aprofundada pelo crítico Araripe Júnior a partir da sua leitura do poeta barroco Gregório de Matos. Cito Araripe:

Consiste este fenômeno na transformação por que passavam os colonos atravessando o oceano Atlântico, e na sua posterior adaptação ao meio físico e ao ambiente primitivo. Basta percorrer as páginas dos cronistas para reconhecer essa verdade. Portugueses, franceses, espanhóis, apenas saltavam no Brasil e internavam-se, perdendo de vista as suas pinaças e caravelas, esqueciam as origens respectivas. Dominados pela rudez do meio, entontecidos pela natureza tropical, abraçados com a terra, todos eles se transformavam quase em selvagens; e se um

⁸⁹ Ibidem, p. 207.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 44.

⁹² BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 207.

⁹³ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 44.

⁹⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, op. cit., p. 189.

núcleo forte de colonos, renovado para contínuas viagens, não os sustinha na luta, raro era que não acabassem pintando o corpo com jenipapo e urucu e adotando ideias, costumes e até as brutalidades dos indígenas.⁹⁵

Essa experiência a que passavam os europeus neste percurso do oceano Atlântico em que o excesso de luz solar causava uma ofuscação da visão a ponto de não suportar a luz do dia e apenas ficam na escuridão é similar ao que sentiam os caminhantes de “Onde estivestes de noite” no percurso da montanha do Ele-ela. Assim como os europeus ficavam com os sentidos ficavam alterados e intensos ao estarem entontecidos com a natureza e com a terra tropicais, os caminhantes da noite ficavam embevecidos com o que a escuridão proporcionava aos sentidos do corpo. Havia no ar um cheiro sufocante de rosas que “enchia de peso o ar”⁹⁶ e também havia um perfume tão intenso de jasmim⁹⁷ a ponto de alguns vomitarem as entranhas.⁹⁸ Nesta escuridão, pairava uma sensualidade tão grossa que os caminhantes ficavam paralisados⁹⁹ assim como ficaram os colonos ao reconhecer a exuberância da mata brasileira. Das bocas dos caminhantes escorria saliva “grossa, amarga e untuosa.”¹⁰⁰ A pele estava tão sensível que os lábios ficavam “túmidos e no entanto rachados.” O corpo todo sentia intensamente a ponto das articulações do corpo ficarem inchadas e “os estragos roncavam nos estômagos cheios de terra.”¹⁰¹

Essa experiência da obnubilação que intensificava os sentidos do corpo, é possível reconhecer nos caminhantes da montanha na busca de uma “supersensação.”¹⁰² Por essa intensidade da experiência, eles se sentiam livres do “Grande tédio”¹⁰³ por provarem esta noite singular que arrebatava os sentidos do corpo. Cito o conto:

Eles queriam fruir o proibido. Queriam elogiar a vida e não queriam a dor que é necessária para se viver, para se sentir e para amar. Eles queriam sentir a imortalidade terrífica. Pois o proibido é sempre melhor. Eles ao mesmo tempo não se inco-

⁹⁵ JÚNIOR ARARIPE, Tristão de Alencar. A terra. O fenômeno da obnubilação. A Bahia; meio híbrido; influência da negra mina. Recôncavo e suas riquezas. In: *Obra crítica de Araripe Júnior*. Direção de Afrânio Coutinho. v. 2. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1960, p. 407.

⁹⁶ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 48.

⁹⁷ Ibidem, p. 50.

⁹⁸ Ibidem, p. 51.

⁹⁹ Ibidem, p. 45.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 48.

¹⁰¹ Ibidem, p. 45.

¹⁰² Ibidem, p. 47.

¹⁰³ Ibidem, p. 45.

modavam de talvez cair no enorme buraco da morte. E a vida só lhes era preciosa quando gritavam e gemiam. Sentir a força do ódio era o que eles melhor queriam. Eu me chamo povo, pensavam.¹⁰⁴

Também relaciono que essa experiência intensa dos sentidos da obnubilção a que passam os colonos ao verem na escuridão e perderem de vista as caravelas que os havia trazido e as suas origens, também alterava a experiência do tempo como os caminhantes da montanha passaram a sentir. “Que horas seria? Ninguém podia viver no tempo, o tempo era indireto e por sua própria natureza sempre inalcançável.”¹⁰⁵ Dessa alteração da sensação do tempo em que não se sabe que horas eram, percebo que a noção do tempo cronológico e linear se ausenta. Assim, é possível dizer que um tempo diferente pulsava na noite de “Onde estivestes de noite”. Este tempo que não se alcança, como a citação nos aponta, é o tempo de *agora* de que fala Benjamin. Este tempo é intenso e breve, escorre pelas mãos da mesma maneira como é a imagem do passado que perpassa veloz e que só se deixa fixar “como uma imagem irrecuperável e subitamente iluminada no momento do seu reconhecimento”¹⁰⁶ como enuncia Benjamin.

Deste modo, os caminhantes da montanha viviam intensamente este tempo de agora em que “ignoravam que hoje era ontem e (que) haveria amanhã.”¹⁰⁷ Isto é, nesta temporalidade, quando se dá conta dela, ela já não está em nossas mãos. Cada instante, ao ser carregado de agoras¹⁰⁸, pode ser a última chance de uma vida escrever uma nova história com tempos e imagens. Seguindo a pulsação intensa deste tempo de agora no escuro da noite, uma mulher velha e desgrenhada diz ao milionário: “você não é dono do próximo segundo de vida. Você pode morrer sem saber.”¹⁰⁹ Assim, cada instante é uma chance, pois não se sabe qual será a última. Cada segundo é uma oportunidade de que o Messias, que sempre está por vir, atravesse a porta estreita¹¹⁰ a cada vez que fazemos uma nova montagem com os fragmentos da história. E assim, por viverem a brevidade desse instante intenso, os caminhantes na subida à montanha do Ele-ela “arriscavam tudo, já que fatalmente um dia iriam morrer, talvez dentro de dois meses, talvez sete anos - fora isso que Ele-ela pensava dentro deles.”¹¹¹

¹⁰⁴ Ibidem, p. 47.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 45.

¹⁰⁶ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 11.

¹⁰⁷ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 47.

¹⁰⁸ “Cada agora é agora de uma determinada cognoscibilidade. Nele, a verdade está carregada de tempo até o ponto de explodir.” BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 504-505.

¹⁰⁹ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 49.

¹¹⁰ BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história, op. cit., p. 20.

¹¹¹ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 44.

*

Esta noite singular de “Onde estivestes de noite”, como o escuro do contemporâneo, é tão singular que faz um chamado. Apenas aquele que ouve este chamado da noite, assim como os caminhantes da montanha, é que de fato pode ser contemporâneo de seu tempo e fazer o seu percurso com montagem. Diz Agamben: “O contemporâneo é aquele que percebe o escuro de seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele.”¹¹²

E assim, ao ouvir este chamado desta noite sensível e singular do contemporâneo, os caminhantes da montanha ouviram do Ele-ela: “o que acontecia com a pessoa quando esta não atendia o chamado da noite: acontecia que na cegueira da luz do dia, a pessoa vivia em carne aberta e olhos ofuscados o terror de estar vivo.”¹¹³ Esta cegueira da luz do progresso que ofusca o escuro da noite do contemporâneo, é a luz de uma catástrofe como enuncia Benjamin: “que ‘as coisas continuam assim’ – eis a catástrofe. Ela não consiste naquilo que está por acontecer em cada situação, e sim naquilo que é dado em cada situação.”¹¹⁴ Ao ouvir o chamado da noite do contemporâneo, esta noite leva a abrir o futuro ao escrever a história através da montagem. Por isso, ser “vigilante no mundo: de noite vivo e de dia durmo, esquivo. Eu, com faro de cão, orgiático”¹¹⁵ é estar atento e sensível para ouvir o chamado da noite, das vozes e das luzes do passado que ecoam no presente. É ver no escuro sensível e sentir com o corpo os tempos e os fragmentos da história e armar novas possibilidades “de cada presente em relação ao seu futuro”¹¹⁶ como indica Benjamin.

*

“De repente e bem de leve – fiat lux.”¹¹⁷ Assim se fez a luz e o dia recomeça mais uma vez em “Onde estivestes de noite”. Mesmo depois do percurso da noite, da experiência da relação singular com o tempo, com os sentidos do corpo, da relação com a técnica, com a descoberta de um não-saber pela imagem dialética, os caminhantes da noite na montanha acordam na manhã domingo

¹¹² AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, op. cit., p. 64.

¹¹³ Ibidem, p. 48.

¹¹⁴ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 515.

¹¹⁵ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 47.

¹¹⁶ BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*, op. cit., p. 9.

¹¹⁷ LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 52.

e na missa fazem distraídos o sinal da cruz¹¹⁸ como se não houvessem sinais dessa noite singular no dia. “O que existira era silêncio. Eles não sabiam de nada.”¹¹⁹ Era como se aquelas luzes do progresso, do tempo do capitalismo, luzes de uma sociedade do espetáculo e fascista, tivessem voltado a assombrar, fazendo adormecer a oportunidade de um dia atravessado por esta escuridão da noite com possibilidades de montagens, de descobertas, de ver no escuro, de ver as estrelas, os vagalumes e montar constelações de imagens. “Enfim, o ar clareia. E o dia de sempre começa. O dia bruto. A luz era maléfica: instaura-se o mal-assombrado dia diário.”¹²⁰

Pois, cada dia é uma possibilidade transformada e atravessada por uma “*telescopage* do passado através do presente”¹²¹ como nota Benjamin. Cada dia pode ser escrito através deste contato com a noite do contemporâneo, uma noite singular de tempos e de fragmentos. Assim, a missa de domingo de que fala o conto poderia ser outra: “uma religião se fazia necessária: uma religião que não tivesse medo do amanhã.”¹²² Este não ter medo do amanhã é não se espantar com a possibilidade aberta e viva que uma noite é capaz de abrir no dia.

Para uma manhã diferida a partir do percurso na noite com a montagem em “Onde estivestes de noite”, é possível associá-la com um amanhecer que Benjamin destaca neste fragmento de *Passagens*:

Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer.¹²³

Nessa passagem, leio as possibilidades de algo novo que a arte coloca quando ela se insere no cotidiano assim como a noite do contemporâneo pode atravessar o nosso dia pelas interferências, por aquilo que irrompe da noite na continuidade dos dias. Deste modo, ao ter um dia atravessado pelas possibilidades da noite, leva a sentir, a experimentar, a fazer a cada vez uma nova relação com a técnica, com a montagem como se fosse a primeira vez, como acontece em cada brisa fresca do amanhecer.

¹¹⁸ Ibidem, p. 56.

¹¹⁹ Ibidem, p. 52.

¹²⁰ Ibidem, p. 54.

¹²¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 512.

¹²² LISPECTOR, Clarice. *Onde estivestes de noite*, op. cit., p. 54.

¹²³ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 516.

*

“Onde estivestes de noite?”¹²⁴, se pergunta no final do conto. “Ninguém sabe”¹²⁵, temos como resposta. Entretanto, também podemos considerar como uma réplica o que o observador das estrelas anota em seu caderno na manhã de domingo. Essa anotação que se dirige a nós quando fazemos esta pergunta: “Onde estivemos de noite?” Cito o conto:

O progresso e todos os fenômenos que o cercam parece participar intimamente dessa lei de aceleração geral, cósmica e centrífuga que arrasta a civilização ao ‘progresso máximo’, a fim de que em seguida venha a queda. Uma queda ininterrupta ou uma queda rapidamente contida? Aí está o problema: não podemos saber se esta sociedade se destruirá completamente ou se desconhecerá apenas uma interrupção brusca e depois a retomada de sua marcha.¹²⁶

Se nossa história seguirá a linha catastrófica do progresso ou se haverá uma interrupção dessa continuidade para uma nova possibilidade, isto depende de cada percurso que fizermos neste escuro do nosso tempo. Para que haja uma nova escrita da história, é preciso abrir a possibilidade de um presente que ainda não foi vivido, que ainda não foi alcançado ao qual a nossa montagem da história e a nossa posição enquanto contemporâneos do nosso tempo se direcionam como diz Agamben: “a atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, neste sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos.”¹²⁷

¹²⁴ LISPECTOR, Clarice. Onde estivestes de noite, op. cit., p. 56.

¹²⁵ Ibidem, p. 56.

¹²⁶ Ibidem, p. 54.

¹²⁷ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, op. cit., p. 70.

Recebido em 5 de junho de 2017

Aceito em 24 de julho de 2017

O APOGEU DA DECADÊNCIA

A DOR E O MAL EM *DENTRO DA NOITE*, DE JOÃO DO RIO

Valdemar Valente Junior
UFRJ

RESUMO: Este texto tem por objetivo a análise de elementos referentes à detecção do mal como tema a ser observado a partir da leitura de *Dentro da noite*, coletânea de contos de João do Rio que expressa com nitidez aspectos da decadência do final do século XIX que se estendem às duas primeiras décadas do século XX no Rio de Janeiro. Diante da redefinição que se impõe, como a reforma da cidade, surgem novas formas de convivência, a partir das quais se faz presente a figura do dândi como sinônimo de euforia e decadência. A isso alia-se um sentido de perversão e sadismo inerente a uma sociedade que se apresenta no auge de uma crise de valores, mas onde, do mesmo modo, são detectados expressivos sinais de transformação.

PALAVRAS-CHAVE: Fin-de-siècle. Belle Époque. Decadência.

DECADENCE APEX

PAIN AND EVIL IN *DENTRO DA NOITE*, BY JOÃO DO RIO

ABSTRACT: This text aims to analyze the detection of evil as a topic to be observed from reading *Dentro da noite*, a collection of short stories by João do Rio that expresses with sharpness the aspect of decay of the late 19th century from the first two decades of the 20th century in Rio de Janeiro. Facing an imposed redefinition with the reform of the city, new forms of coexistence, where figure of the dandy as a synonym of euphoria and decadence appears. That is combined with a sense of perversion and sadism that are inherent in a society that presents itself at the apex of a crisis of values, but where, in the same way, are detected significant signs of transformation.

KEYWORDS: Fin-de-siècle. Belle Époque. Decadence.

Valdemar Valente Júnior é doutor em Ciência da Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O APOGEU DA DECADÊNCIA A DOR E O MAL EM *DENTRO DA NOITE*, DE JOÃO DO RIO

Valdemar Valente Junior

INTRODUÇÃO

A narrativa de João do Rio suscita observações que remetem aos aspectos sombrios da condição humana como resultado de suas investidas no sub-mundo do Rio de Janeiro como cidade afetada pela reforma empreendida pelo Prefeito Pereira Passos. Esse evento concorre para o que a boemia do final do século XIX estenda-se, a partir da euforia que a reforma proporciona, com a proliferação de cafés, cinematógrafos, confeitarias e teatros como lugares de cultura. Diante disso, observa-se o florescimento de um dandismo à francesa, através do qual se manifesta uma juventude influenciada pelos prodígios do novo século ao alcance da burguesia. A reforma urbana, no entanto, se contrapõe aos ambientes de miséria e degradação das camadas sociais excluídas, escondidas nos subterrâneos de uma cidade cuja cultura de fachada se restringe à Avenida Central como símbolo do que se redefine, na condição de centro comercial e financeiro. Em outros espaços pulula uma gente confinada a cortiços e casas de cômodos, onde a insalubridade e a indigência são o ponto elevado da degradação que não aparece nas estatísticas, ficando fora do alcance da informação que circula nos jornais.

Essa contradição se configura no cerne do que João do Rio propõe como escopo de sua escrita. O jornalista reproduz em seu *way of life* o sentido de um decadentismo presente em Jean Lorrain e Oscar Wilde, circulando por cassinos luxuosos e botequins imundos, na busca pelo que considera como síntese das emoções de um espírito que não se contenta com o estigma a que são condenados negros e mestiços, pouco depois de uma década do fim da escravidão. Nesse sentido, expõe sua condição de mulato, obeso e homossexual a rir e a dar os ombros à maledicência e ao preconceito dos que falam mal de seu traje e de seus hábitos extravagantes. Na névoa do que procura, promove o inventário de uma gente que se compraz diante dos contrastes da cidade que assume uma nova forma de se apresentar como capital do país. A burguesia com quem convive possui o desejo de imiscuir-se na depravação e chafurdar na sujeira diante da qual ninguém se regenera. Assim, na galeria de suas personagens apresentam-se dândis, comendadores, madames, prostitu-

tas, cocainômanos, ladrões, receptadores, escroques, jogadores e dançarinas. Também comparece em sua escrita o lesbianismo, o adultério, o sadismo, a tuberculose, a sífilis, a leishmaniose, a varíola, enfim, um conjunto de seres e situações que se conflitam em um espaço cuja reforma se dá no plano do apenas aparente.

Por conta disso, *Dentro da noite* (1910) potencializa o sofrimento e a dor como espectros da maldade que reiteram o desvio de comportamento que os acompanha. A necessidade de o homem comum sair de sua condição caracteriza-se como tema frequente, em vista do pessimismo que se opõe à euforia redentora. Há que se pensar, a partir desses contos, acerca do descompasso contido nessa tentativa de modernização do país, quando o atraso social, aliado ao vazo autoritário de um regime decorativo, é capaz de lidar com o impacto de mudanças representado pela importação de elementos que correspondem a um *fin-de-siècle* já superado pelas vanguardas na Europa à beira de um conflito mundial. A dinâmica do mundo moderno apresenta-se elementar em um país periférico que se deslumbra com cinematógrafos, automóveis e bondes elétricos. *Dentro da noite*, portanto, expressa o desejo fora de lugar da burguesia que se apodera de uma cultura de superfície e possui a pretensão das elites cultas. O que lhe sobra no meio em que se insere corresponde à decadência de valores que lhe faz negociar com a ralé, no afã de lhe vitalizar uma existência cujo único sentido consiste na absoluta falta de sentido.

Nesse contexto, o prazer e o sofrimento apresentam-se como apêndices de um cotidiano marcado pelos desvios da sociedade *smart* que não condiz com espírito da cidade, funcionando como meio termo à condição da elite cultural. Por isso, *Dentro da noite* sugere um contraponto às situações não resolvidas, no âmbito de reformas, ao abordar a exclusão dos mutilados de todas as espécies com relação aos meios disponíveis às camadas sociais que chegam ao poder com o advento republicano. As feridas abertas no tecido social interessam tanto ao cronista de *A alma encantadora das ruas* (1908) quanto ao ficcionista de *Dentro da noite*, uma vez que a ficção se confirma como extensão do jornalismo, ao promover o que se situa no limite entre o real e o verossímil. Nesse contexto, a morte é arrolada como parte do espetáculo da vida, destituída de seu sentido trágico, apenas como passagem para o outro lado, entre a dor e o prazer. Assim, a face oculta dos excluídos apresenta-se à boca da cena nos espaços por onde transita uma mistura de gente marcada pela estranheza que contraria a ordem das coisas estabelecidas em um plano de normalidade.

Dentro da noite consigna-se a partir de uma narrativa onde se situam representações exponenciais. No âmbito do que parece amoldar-se como lu-

gar-comum no mercado literário, João do Rio difere da maioria de seus pares, uma vez que sua produção mais conhecida se coloca em patamar de superioridade, não obstante o esquecimento que sobre ela pesa a partir de sua morte. O silêncio de quase cinco décadas deve-se ao fato de o impacto modernista não ter dado conta da produção que lhe precede, vista, na maioria dos casos, como inconsistente e superficial. *Dentro da noite*, de modo específico, deflagra situações que se repetem, por exemplo, em *A mulher e os espelhos* (1919), quando a prostituição, o crime e o vício apontam para o aspecto nebuloso da condição humana, ao reiterar situações que denunciam a presença do mal como condição inerente à cena social extremamente desigual. A maioria das personagens de *Dentro da noite* não tem como escapar daquilo que as aprisiona. A ilusão do consumo compensa a falta de sentido do que parece igualar-se em sua miséria, mesmo que independa em sua condição. A presença do mal como manifestação espontânea situa-se como campo de força que se faz comum a esses contos.

Os espaços inerentes às imagens desviantes no âmbito da narrativa parecem trocar os termos do que concorre como posição definida. Assim, as expectativas depositadas na transgressão e no vício são sintomas permanentes que se aprofundam com a doença e a morte, decorrendo daí a liberdade com que João do Rio contempla a precariedade dos seres provisórios. A capacidade de desatar os nós do que parece ser complexo assume a simplicidade das relações, ainda que essas se pautem no deslize social como tema. A condição humana não tem remissão, em vista da situação que a todos condena como uma espécie de doença sem cura. A configuração de elementos estranhos à vida cotidiana segue o princípio de uma desordem que retorna à sua condição original. O comportamento transgressor diz respeito a uma classe social que abdica de seu lugar para ocupar outros, sem que disso decorra qualquer mudança, havendo, em seguida, uma volta ao ponto de partida. Desse modo, as pausas inerentes aos lugares sociais não se alteram, uma vez que cada conto expõe, sem que o narrador se envolva, o drama de quem vive à margem e busca a intermediação do outro para aliviar ou aprofundar a dor e o sofrimento.

ARTIFÍCIO E TRANSGRESSÃO

Os contos de *Dentro da noite* tematizam a vitória do mal contra o bem, a partir de uma herança da literatura *fin-de-siècle* sobre a personalidade de João do Rio. Desse modo, o dândi tropical exercita-se por meio de uma escrita que reproduz o espírito de uma sociedade afeita ao sentido nebuloso

da vida, prezando pelo cinismo e pelo desejo de assistir à ruína dos demais. Nesse sentido, elege o Barão Belfort como mestre de cerimônias que observa com indiferença a decadência de prostitutas cocainômanas e agencia sem desfaçatez à ruína jogadores compulsivos, ao desfilar como personagem que figura em diferentes narrativas como uma espécie de Lord Henry wildiano. Para Tzvetan Todorov, a respeito de Oscar Wilde, “Uma boa vida não é aquela a serviço de Deus e da moral, nem de seus substitutos modernos coletivos, a Nação, a República ou ainda as Luzes; uma boa vida é aquela que sabe se tornar bela...”¹ Assim, o velho barão atua como um sacerdote do vício de uma juventude ávida por prazeres mundanos, quando se compraz da miséria alheia, uma vez que isso lhe renova a existência como um gozo do qual se alimenta. A monstruosidade do Barão Belfort explica a derrocada dos que se afogam na luxúria. Esses relatos são imagens da maldade e da perversão que se ampliam, em que pese a neutralidade de quem as narra sem sofrer qualquer abalo. Os mais frágeis são derrotados, quando os vícios são mais nobres que as virtudes, e a miséria humana encontra sua expressão mais abjeta e dolorosa.

A escatologia e a morte contrastam com os ambientes requintados onde o luxo e o prazer das coisas fugazes como o éter e o champanhe são comuns. Assim, o clima inebriante dos clubes de jogo, onde se apresenta a fina flor da elite, difere dos maxixes ordinários e dos pardieiros infectos, onde a gente elegante busca imiscuir-se, no desejo de encontrar variadas formas de prazer. Essa mesma gente sequer tem a noção do que representa a desgraça alheia, uma vez que se atém à supressão do desejo pessoal a partir da satisfação de instintos que deve ser atendida. Essas afirmações remetem ao sentido mórbido com que as emoções se confrontam aos pesadelos, a partir de situações que indicam um lugar definido, de onde parecem surgir seres monstruosos, cada qual com sua bagagem de sofrimentos. Para Mireille Dottin-Orsini, em referência ao mito de Salomé, “Entre as figuras lendárias nomeadas no final do século XIX, a filha de Herodes é uma das mais frequentes e oferece todas as características de uma obsessão coletiva, na maioria das vezes perfeitamente consciente.”² Essas expressões do mal podem não representar o motivo pelo qual os indivíduos se deploram. Por isso, a dor pode se converter em prazer, concorrendo para confundir o lugar das vítimas com o de seus algozes. A partir dessa afirmação, o sadomasoquismo interfere nas relações como uma se-

¹ TODOROV, Tzvetan. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rilke e Tsvetaeva, os aventureiros do absurdo*. Trad. Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2011, p. 25-26.

² DOTTIN-ORSINI, Mireille. *A mulher que eles chamavam fatal: textos e imagens da misoginia fin-de-siècle*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1996, p. 128.

gunda natureza, ao fundamentar o sentido de que a narrativa se alimenta para dar continuidade ao programa temático que escolhe.

O artifício de um universo de situações inusitadas tende a configurar uma atmosfera que contribui para o esgarçamento da expectativa conservadora de que se nutre parte significativa dos escritores desse tempo. A *belle époque* tardia que se instaura no Rio de Janeiro tem na obra de João do Rio, cronista, contista, romancista e dramaturgo, a busca por um modelo de sociedade que aposta na revelação da novidade do consumo como referendo à política de um país que pensa ingressar na modernidade a partir de modelos que violam o sentido e a relação da escrita com o público. Isso deve-se à modernização do jornalismo que agiliza o mercado literário, na medida em que torna mais eficaz a presença do escritor como figura pública junto aos leitores. Desse modo, *Dentro da noite* credencia o jornalista das ruas a trazer para a ficção o drama dos infelizes e sofredores de gêneros e classes sociais diferentes, o que concorre para que o mal se justifique como tendência inerente à condição humana. Oliver Thompson assegura que “À medida que se iniciava o século XX, as duas principais tendências do século anterior – o culto do super-homem e a preocupação relativamente recente pelo sofrimento humano – ainda estavam ambas em evidência.”³ Assim, o jornalismo e a ficção caminham na mesma direção, na tentativa de encontrar um paralelo que os represente como expressão desse tempo.

Esse primeiro surto de modernidade esbarra nas contradições de um país de economia dependente, além de que o decadentismo wildiano que João do Rio reproduz decorre de uma afetação que implica em modismo comum às camadas ascendentes. Por sua vez, o vazio existencial desses arrivistas alçados ao poder resulta na exacerbação de instintos perversos que reverberam interiormente, obrigando as personagens a trilhar o caminho da degenerescência. Segundo Georges Bataille, “É o sadismo que é o Mal: se matamos por uma vantagem material, não é o verdadeiro Mal, o mal puro, a menos que o assassino, para além da vantagem com que conta, goze simplesmente por golpear”.⁴ A representação da dor como confirmação do sofrimento é a tônica da exclusão a que os seres subjugados são induzidos, sem que com isso se dê a possibilidade da desforra. Os mais fracos são massacrados por seus algozes, quase sempre representações do poder como retrato de um sistema que se

³ THOMPSON, Oliver. *A assustadora história da maldade*. Trad. Mauro Silva. São Paulo: Ediouro, 2002, p. 489.

⁴ BATAILLE, Georges. *A literatura do mal*. Trad. Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 15-16.

nutre da derrota dos que não têm como reagir. Por sua vez, existe um lugar a ser ocupado pelos fragilizados pela doença como estigma que os condena sem a menor escapatória. A medida exata do que se apresenta como matéria desses contos não pode ser detectada, uma vez que parece haver certa oscilação na intensidade do que pode causar diferentes sensações. Assim, a supressão provisória da dor e do sofrimento não significa sua superação. Pelo contrário, essas sensações voltam a se intensificar de modo irreversível.

O limite entre a vida e a morte apresenta-se como expressão narrativa dos conflitos de um tempo de euforia e depressão, quando o desejo do consumo, a partir de uma necessidade compensatória da sociedade, busca superar etapas não cumpridas do processo civilizatório. Vive-se uma vontade inerente ao que representa a civilização moderna. Diante disso, a narrativa de João do Rio funciona como termo acessório diante de um mundo que possui a consciência do desmoronamento das coisas condenadas à obsolescência. Assim, move-se como uma referência a tudo que tem pressa, não lhe restando tempo para se ater ao que parece condenado ao fim. *Dentro da noite* lida com a sensação do mal como instância que só pode ser superada pela morte. Diante disso, é preferível a morte ao sofrimento levado ao limite. O sarcasmo e o opróbrio das situações narradas não encontram remissão, quando se contrapõem diferentes elementos no mesmo campo de disputas, não havendo a possibilidade de uma reação. A isso segue-se o retorno à normalidade, quando não acontece ser a própria normalidade responsável por neutralizar o mal como espectro do horror.

Por esse meio, *Dentro da noite* identifica os desvios humanos como dimensão de uma desigualdade sem culpa, quando a transgressão aliada à maldade representa o exercício do poder de uns sobre outros, tangenciando a tirania e o sadismo. João do Rio decreta o fim da linha para os que sucumbem ao vício e à doença, em situação que leva todos ao mesmo lugar, algo em torno do que Antonio Candido chama de “curiosidade pelo pitoresco da miséria e gosto perverso da aberração...”⁵ Assim, não há como fugir à hora fatal, ainda que alguns persistam em viver como fantasmas de si mesmos, deambulando pelas ruas, a arrastar seus despojos, na condição de notívagos e viciados. No espaço da cidade, a abertura propiciada pela reforma colabora para que as transgressões se confirmem como condição inerente ao enfoque sobre os escombros que ainda persistem. Parece existir um labirinto dentro de um mesmo espaço, o que concorre para que polos diferentes se aglutinem, trazendo consigo situ-

⁵ CANDIDO, Antonio. *Teresina etc.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 83.

ações de conflito. Do mesmo modo, o cansaço finissecular que se incorpora ao contexto brasileiro faz com que a divergência de situações se apresente como núcleo dessa contradição. Por sua vez, essa mudança deflagra o esgarçamento de relações que aprofundam o abismo entre personagens, levando-as à prática do mal como registro e referência.

PRAZER E MALDADE

A sensação de morbidez provocada por um velho pianista, em um sarau de grã-finos, acaba por afastar os convidados, quando ele toca apenas canções do passado. Também uma jovem tuberculosa se recupera da hemoptise ao ouvir o piano tocado pelo vizinho do andar superior. Isso pode dar o tom do contato que a narrativa de João do Rio estabelece com uma síndrome do mal que se manifesta como expoente do desprezo e da dor. O sofrimento não ter limite, apontando para a inserção dos decaídos no abismo do mal. Mais uma vez a figura do Barão Belfort conduz a narrativa com a fleuma que o alivia do hábito de levar os incautos ao infortúnio. A paixão sem remédio que assoma os corações infelizes pode ser o motivo do qual o dandismo se serve para arruinar a juventude. A respeito do dândi, Patrice Bollon explica: “Além de não ter um objetivo, ele se imola em nome dessa ausência. Do princípio ao fim, até a morte, sua vida é *gratuita*, sem razão real”.⁶ Assim, a figura do barão alia-se à de outros narradores como Luciano de Barros e Heitor de Alencar, que do mesmo modo aprofundam o fosso onde se afundam as personagens que protagonizam tragédias pessoais. Disso decorre o desejo deles se aproximarem dos infelizes com a intenção única de gozar o momento e em seguida evadirem-se. A sensação de usufruir de um amor fortuito incita seus instintos perversos levando-os ao êxtase.

A cidade registra as formas do dandismo como uma moda, quando a reforma urbana se contrapõe a um populacho que não consta no rol dos grã-finos que assomam nesses ambientes. Para Richard Sennett, “A atomização da cidade colocou um fim prático num componente essencial do espaço público: a superposição de funções dentro de um mesmo território, o que cria complexidades de experiência naquele determinado espaço.”⁷ A aproximação entre classes indica o grau de perversão que João do Rio observa, trazendo para a narrativa elementos que se forjam a partir das contradições do capitalismo.

⁶ BOLLON, Patrice. *A moral da máscara: merveilleux, zazous, dândis, punks, etc.* Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1993, p. 207-208.

⁷ SENNETT, Richard. *O declínio do homem público: as tiranias da intimidade.* Trad. Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 362.

Dentro da noite toma como medida o espaço entre a opulência e a crise, ao expor a sordidez de uma burguesia sem a medida do que significa ser culta e civilizada. As personagens assumem a condição de uma maldade que se converte em tragédia, apresentando-a como natureza intrínseca, uma vez que nada conspira a favor do que possa ser visto como sinônimo de bondade. Ao contrário, *Dentro da noite* mostra-se no cerne de uma perversão que se acentua.

O sadismo inerente à degradação torna-se comum na voz de narradores que encarnam o descaso diante da ideia de que tudo chega ao fim. Essa consciência concorre para que João do Rio faça de sua obra um retrato da situação de euforia e decadência que se consigna como tema principal. *Dentro da noite* integra-se a uma série de narrativas que reiteram o mal como referência essencial de um tempo que perpassa a sociedade brasileira, em vista de uma *belle époque* tardia. Desse modo, Latuf Isaías Mucci observa que “A franja fúnebre, que roça insistentemente o texto decadentista, constitui-se, também, numa reação contra a objetividade realista-naturalista, ao celebrar o mórbido cerebral e narcísico, a atração erótica pela decomposição e pela morte.”⁸ Autores como Elísio de Carvalho, Theo Filho, José do Patrocínio Filho e Benjamim Costallat ajudam a subverter a ordem estabelecida a partir de seguidas incursões ao *bas-fond* da cidade. Por isso, há que ser pensada a restauração urbana como abertura que revela os lados opostos da miséria, concorrendo para que se deflagre uma condição abjeta inerente aos possuidores e aos despossuídos.

Na cidade que se alarga em suas vias centrais, *Dentro da noite* revela indistintos lugares, havendo um dado de indefinição quanto aos espaços de pertencimento de suas personagens. João do Rio aborda o cinismo social nos termos do que se confirma como perversão e maldade, na medida em que enfatiza o desgaste em relação ao desejo que repercute na busca por sensações proporcionadas pela conduta indigna que afronta a condição humana. Assim, Antonio Arnoni Prado afirma que “Resulta daí que, mesmo para os olhos que não querem ver, o retrato da miséria delinea-se como estratégia arrancada da vida, o que torna ambígua a suposta neutralidade do narrador.”⁹ Assim, os meios justificam os fins diante de valores trazidos a uma narrativa que deixa de agenciar qualquer princípio moral. As situações se sucedem em condições de fluxo linear, no que se refere às transgressões do corpo e do caráter. O

⁸ MUCCI, Latuf Isaías. *Ruína e simulacro decadentista: uma leitura de Il piacere, de D’Annunzio*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994, p. 89.

⁹ PRADO, Antonio Arnoni. *Trincheira, palco e letras: crítica, literatura e utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 60.

espírito incomum das personagens reflete o espaço de desigualdades que se adequam, do plano social para o plano narrativo.

A transposição da linha que separa a dor do prazer define-se como marca do que na obra de João do Rio assume lugar preponderante. A afetação como tema de seus textos responde à vontade de dar vazão aos desvios de comportamento, ao abrandar o desconforto de um universo de incertezas. Nesses contos, as situações enfatizam os dramas decorrentes da instabilidade que confronta o bem e o mal como representações definidas. A respeito de Paris, Bernard-Henri Lévy evidencia uma afirmação que se transpõe para a realidade do Rio de Janeiro: “Há lá, Deus me perdoe, toda a amostragem do vício em nossa boa cidade”.¹⁰ Por sua vez, a ilusão ocupa o lugar da tragédia, atenuando a violência que denigre e mutila. Assim, as questões amorosas se destituem de elementos duvidosos, em favor da transgressão como medida.

As situações imprevistas são administradas a partir de conteúdos que se alternam, dando diferentes sentidos às formas narrativas comuns. João do Rio agencia os objetivos de seu projeto ao enumerar personagens destituídos de entendimento acerca da fragilidade dos demais, a partir do que envolve a maldade e a perversão. Mesmo as narrativas mais simples assumem o tom do desvio, fazendo com que o amor e o afeto obedeçam a instintos transgressores. A perversidade apresenta-se como via sem retorno, concorrendo para que se estabeleça a descrença nos sentimentos humanos. A arte de viver se destitui de suas regras, em vista de um sistema que exclui a possibilidade de reação ao que se faz imponderável. Assim, João do Rio lança mão de situações que incidem na ênfase a personagens que mudam de lugar, obedecendo à imposição dos desejos que se afirmam. Os seres em queda, estranhos ao seu próprio meio, indicam o modo através do qual a sociedade vive o incômodo de situações que não chegam a um termo.

O FETICHE E A MORTE

O desejo de acanalhar-se, como João do Rio define o rebaixamento humano às camadas subterrâneas da dignidade, permeia os contos de *Dentro da noite* como pensamento dos grã-finos que vão ao encontro do que lhes propicia suas vontades. Assim, pairam situações que extrapolam o limite do comportamento, quando a monstruosidade assume seu papel, na forma de uma sexualidade espúria, nas deformações do corpo ou no aniquilamento da

¹⁰ LÉVY, Bernard-Henri. *Os últimos dias de Charles Baudelaire*. Trad. Celina Luz. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 20.

morte. João do Rio, na condição de jornalista que vive pelas ruas da cidade, visita pardieiros infames e salões requintados. Para Walter Benjamin, “A cidade é a realização do antigo sonho humano do labirinto. O *flâneur*, sem o saber persegue essa realidade.”¹¹ A partir do confronto entre espaços desiguais extrai a matéria prima de que sua obra se fortalece, configurando sua descrença nos valores de uma sociedade que se desenvolve às avessas, sem contemplar os excluídos como personagens da cena macabra que se apresenta como expressão narrativa. Essas situações abrandam sua intensidade quando o tema tangencia as representações do adultério ou do jogo amoroso no qual as mulheres de teatro se exercitam entre a cena e o bastidor, amealhando conquistas e desafetos.

No entanto, a sombra da morte e a obsessão que habita certas personagens agravam ainda mais a dor e o sofrimento, caracterizando o halo de maldade que se define como razão de ser desses contos. A vida e a morte se separaram por uma linha tênue, quando a beleza e o vigor correm o perigo de se degradarem, ou quando um lindo homem se transforma em uma chaga de corpo inteiro, coberto de pústulas que lhe deformam a feição. Essas feridas expostas denunciam o descompasso inerente a uma cidade que se supõe moderna, a partir da intervenção oficial que a reurbaniza, mas não consegue fazê-la lidar com o expurgo maligno referente aos lugares insalubres onde habita uma gente faminta e desassistida. Giulio Carlo Argan afirma que “A verdadeira crise da cidade manifesta-se não apenas em uma diminuição do seu nível cultural, mas também na perda do seu caráter original de organismo cultural”.¹² Em vista disso, a narrativa de João do Rio situa a crise em um plano comum, quando o surto de varíola se instaura, desconhecendo classes e diferenças sociais. Assim, a doença não atinge apenas os moradores de cortiços e estalagens, tornando-se, de um modo geral, uma ameaça à população.

A morte pode não apenas decorrer da doença, mas do desejo de arruinar-se, quando a indignação sucede à euforia, na ribalta empoeirada e nas cortinas encardidas onde atores esfomeados vendem a ilusão de um teatro que não lhes é suficiente para o sustento. O suicídio, portanto, concorre no rol das situações que suprem a sensação da derrota que se anuncia. Para Louise DeSalvo, “Ao criar personagens, o escritor dá forma aos aspectos conflitantes de seu interior, para poder examiná-los. Desta maneira, o distúrbio em sua

¹¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1991, p. 203.

¹² ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 257.

vida pode ser entendido”.¹³ O Rio de Janeiro pode ser visto como representação de morte e prazer, ao transferir para as personagens de *Dentro da noite* a enunciação de elementos de uma degenerescência comum ao homem e à cidade. O prazer que se faz sentir a partir do desenvolvimento que toma conta da cidade convive com a varíola e a febre amarela que vitimam a população. Desse modo, parecem existir várias cidades dentro de uma mesma, a partir da sensação de se estar em uma estufa de flores que acabam por murchar, perdendo o aroma e o viço.

As situações improváveis manifestam-se como aberração completa, quando o sexo se mostra degradante, relacionado ao orgasmo de uma ralé que busca o prazer como adjutório à infâmia. A maldade humana não possui limites diante das formas da luxúria, a partir da mistura de classes que se amesquinham em torno do desejo vil e perverso. Para Mario Praz, “a desenfreada licença de tratar motivos viciosos e cruéis, introduzida na literatura com o romantismo, criou ambiente favorável à liberação de sensibilidades individuais que, em outro clima, teriam permanecido latentes e sufocadas.”¹⁴ Assim, aviltar a própria dignidade constitui-se em gozo supremo, quando o bem e o mal se congregam no que se aprofunda ao limite e converte-se na degradação do corpo, entregue ao prazer de uma plebe que se amontoa e pulveriza-se em processo caótico. A cidade que concentra grande parte das expectativas do país, do mesmo modo propicia uma abertura em direção à quebra de paradigmas, no tocante à conduta transgressora que assume em seus espaços.

Dentro da noite coloca-se diante de um impasse, no que se refere ao corpo e a seus instintos mais recônditos. A obsessão olfativa promove uma oscilação no nível dos desejos que pode levar à busca por corpos variados, no que se refere à diferença social e à posse dos dominadores sobre os dominados. Essa obsessão acompanha a personagem em busca de sensações, dando origem a um processo irreversível que aprofunda as patologias de satisfação do corpo. Os instintos podem levar à perda do que se pauta na falta de razão como referência que se faz indispensável. Segundo Anthony Giddens, “O estupro, o espancamento e até o assassinato de mulheres frequentemente contêm os mesmos elementos básicos que os encontros heterossexuais não-violentos, quais sejam, a dominação e a conquista do objeto sexual.”¹⁵ A promiscuidade

¹³ DESALVO, Louise. *Concebido com maldade: a literatura como vingança na vida e na obra de Virginia e Leonard Wolf, D.H. Lawrence, Djuna Barnes e Henry Miller*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 1998, p. 27.

¹⁴ PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora Unicamp, 1996, p. 345.

¹⁵ GIDDENS, Anthony. *A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Edusp, 1993, p. 137.

estende-se à busca pelas secreções do corpo como sintomas da ausência de valores que sirvam de resposta aos desvios do comportamento. Desse modo, causa perplexidade a paixão pelos apelos do corpo e pela vontade de arruinar jovens mulheres quando, através do cheiro, o narrador adentra a perversão, servindo-se de uma gente que tem origem nas camadas baixas, o que lhe justifica o exercício de seus instintos de corrupção da carne e depravação do sexo.

Os contos de *Dentro da noite*, portanto, assumem a distorção que lhes define o significado, caracterizando uma sociedade à margem das transformações que têm efeito. As formas de expressão desse tempo servem ao conjunto de medidas que atende ao desejo de atualização pela via da importação de elementos técnicos e industriais, sem que a isso corresponda a superação da crise social que se aprofunda. O que se configura em regeneração atende aos interesses do capital especulativo, a partir do saneamento e da pavimentação de espaços como vias de contato da burguesia ascendente com os entrepostos de consumo colocados à sua disposição. Do lado de fora dessa órbita, os diferentes lugares condenados pela falta de perspectivas dos que neles habitam são núcleos de onde emanam desvios, contribuindo para que se constitua uma cultura do vício e do crime. Os reflexos do decadentismo que adentram a cultura do Rio de Janeiro no início do século XX tendem a distorcer as imagens que se configuram nesse cenário, a partir da projeção disforme de situações que se descaracterizam em nome do que representam o crime, a perversão e a maldade.

Recebido em 28 de maio de 2017
Aceito em 13 de julho de 2017

LEITURA CULTURAL NA REPORTAGEM LITERÁRIA DE NICOLAU (1987-1996)

Scheyla Joanne Horst
Márcio Fernandes
UNICENTRO / CAPES

RESUMO: O jornal cultural *Nicolau* circulou no Brasil entre 1987 e 1996, como um projeto viabilizado pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná. Interessa-nos aqui o gênero textual reportagem inserido no meio de comunicação em sua fase inicial. Como recorte neste estudo, analisamos cinco textos assinados pela jornalista Adélia Maria Lopes que pretendem, entre outros aspectos, revelar aos habitantes da capital paranaense, Curitiba, a cultura produzida nos subúrbios da cidade e também nos municípios longínquos. Nosso objetivo é discutir essas produções entendendo que o Jornalismo Literário promove uma união entre força comunicativa e qualidade estética em relatos de não ficção, o que promove uma leitura cultural mais eficiente. Para a análise documental utilizamos autores como Edvaldo Pereira Lima, Sergio Vilas Boas, Rogério Borges, Marcelo Bulhões e Cremilda Medina.

PALAVRAS-CHAVE: Jornalismo Literário. Jornalismo Cultural. Imprensa Pública.

CULTURAL READING IN NICOLAU'S (1987-1996) LITERARY NONFICTION

ABSTRACT: The cultural newspaper *Nicolau* circulated in Brazil between 1987 and 1996 as a project of the government of the state of Paraná. We are concerned here with the genre news report in the initial phase of this medium. In this study, we analyzed texts signed by the journalist Adélia Maria Lopes. Among other things, the text sought to show the capital the culture that was produced in suburbs and also in other cities in the state. Our goal is to prove that these productions have the essence of literary journalism, that is, the harmonious union between communicative strength and aesthetic quality in nonfiction stories, which promotes a more efficient cultural reading. For the analysis, we used authors like Edvaldo Pereira Lima, Sergio Vilas Boas, Rogério Borges, Marcelo Bulhões and Cremilda Medina.

KEYWORDS: Literary Journalism. Cultural Journalism. Press.

Scheyla Joanne Horst é mestre em Letras pela Universidade Estadual do Centro-Oeste.

Márcio Ronaldo Santos Fernandes é professor no Departamento de Comunicação Social e no Mestrado em Letras da Universidade Estadual do Centro-Oeste.

LEITURA CULTURAL NA REPORTAGEM LITERÁRIA DE NICOLAU (1987-1996)

Scheyla Joanne Horst
Márcio Fernandes

INTRODUÇÃO

O *Nicolau* (1987-1996) tem lugar marcado na história da imprensa literária paranaense. Frequentemente citado como um projeto ousado e fundamental para a divulgação da produção artística e cultural do Estado para todo o país, e até para o exterior, o jornal contemplava em suas edições uma diversidade expressiva de conteúdo, como opiniões, polêmicas, entrevistas, contos, poesias, traduções, críticas, relatos, fotografias, artigos, reportagens, cartas, quadrinhos, humor, ilustrações. A publicação mensal era viabilizada pela Secretaria de Estado da Cultura e a equipe, no período que observamos neste trabalho, teve como editor-chefe o escritor Wilson Bueno. Nos bastidores da iniciativa, era perceptível a tentativa de difundir com entusiasmo uma pluralidade de vozes e abrir espaço para experimentações na linguagem em um momento de consolidação da abertura política no Brasil.

O nosso foco neste artigo está direcionado ao gênero textual jornalístico reportagem, que aparecia em algumas edições e geralmente ganhava interessante espaço e condições de produção, como percebemos nos assuntos abordados. A reportagem não apenas anuncia um acontecimento, mas também objetiva realizar um detalhamento dos fatos, situando-os em um determinado espaço, tempo e contexto. De acordo com Marcelo Bulhões, a reportagem “possui variantes de formato, ora mais descritivos, narrativos, expositivos, dissertativos; e constrói-se com a apuração laboriosa das informações, por meio de entrevistas e da consulta a diferentes versões.”¹ Em virtude de pressupor a figura de uma testemunha ocular, que é o repórter que presencia a cena, a reportagem possibilita a existência de marcas de personalidade. Ou seja, viabiliza um estilo e se torna o “ambiente mais inventivo da textualidade informativa”. Por tudo isso, segundo o pesquisador, aventa uma aproximação com produções da prosa de ficção.

¹ BULHÕES, Marcelo Magalhães. *Jornalismo e literatura em convergência*. São Paulo: Ática, 2007, p. 45.

Para Edvaldo Pereira Lima, de todas as formas de comunicação jornalística, a reportagem é a que mais se apropria do fazer literário. “À medida que o texto jornalístico evolui da notícia para a reportagem, surge a necessidade de aperfeiçoamento das técnicas de tratamento da mensagem.”² Aqui, nós selecionamos cinco matérias assinadas pela jornalista Adélia Maria Lopes, que foi a profissional que produziu, conforme nosso levantamento, a maior quantidade de reportagens em toda a trajetória do *Nicolau*. Nosso objetivo é verificar, por meio de análise documental, se os textos se aproximam da modalidade conhecida como Jornalismo Literário e de que maneira é desenvolvida a leitura cultural através dessas produções.

De acordo com Felipe Pena, o conceito de JL (sigla para Jornalismo Literário, que será utilizada em outras oportunidades neste artigo) é amplo e pode ser traduzido como a expansão dos critérios estabelecidos e conhecidos, ultrapassando o tom bege das ocorrências diárias e também fugindo do vermelho-sangue das chamadas sensacionalistas comuns no Jornalismo convencional. A finalidade é promover uma cobertura colorida, lançando olhares profundos à realidade e exercendo, de fato, cidadania, se afastando das fórmulas rotulantes e gerando alguma durabilidade e relevância às produções. Ainda conforme Pena, é preponderante que o material não fique na superfície, pois um dos objetivos do jornalista precisa ser uma maior permanência, tal qual ocorre com bons livros de ficção, que, em alguns casos, alcançam o poder de influenciar o imaginário coletivo e individual em distintos contextos sociais. “Para isso, é preciso fazer uma construção sistêmica do enredo, levando em conta que a realidade é multifacetada, fruto de infinitas relações, articulada em teias de complexidade e indeterminação.”³

A MEDIADORA

Nascida no Mato Grosso do Sul, mas moradora de Curitiba desde a juventude, Adélia Maria Lopes possui uma carreira produtiva no Jornalismo paranaense. Da turma de 1972 da Universidade Federal do Paraná, ela se revela por diversos feitos interessantes. Por exemplo: foi a primeira jornalista com diploma profissional a trabalhar em rádio no Paraná. Sua atuação diversificada (rádio, TV, mídia impressa) a levou a setores diversos—Segurança, Política, Cotidiano, Moda e Cultura – em vários meios de

² LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. 4. ed. Barueri: Manole, 2009, p. 173.

³ PENA, Felipe. *Jornalismo Literário*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 15.

comunicação. Para esta última editoria, a da Cultura, a profissional dedica boa parte dos seus esforços, sendo que no jornal *O Estado do Paraná* foi a responsável pelo caderno cultural *Almanaque* durante 23 anos.

Trabalhadora multimeios, Adélia concluiu as graduações de Jornalismo e de Ciências Sociais e possui memoráveis trabalhos como jornalista, assessora de Imprensa, radialista, repórter televisiva e editora de caderno cultural. Foi a pioneira em alguns meios até então apenas dominados por homens no Estado, como a reportagem policial e a televisiva. Em uma entrevista publicada em livro, ela defende a necessidade de formação ampla para os jornalistas, contemplando a graduação e quiçá até outro curso que complemente e capacite esses profissionais como agentes de transformação social.

Na década de 1980, Adélia fez parte da equipe que idealizou o *Nicolau*. Ali, ela publicou entrevistas com nomes de destaques da cultura brasileira e reportagens sobre temas inusitados, que partiram de pautas criativas e de um modo de escrever diferenciado, com aspectos advindos do JL, em nosso ponto de vista. Ao resgatar as mulheres por trás do Jornalismo Cultural paranaense, a pesquisadora Selma Suely Teixeira ressalta o reconhecimento de Adélia Maria Lopes, que recebeu alguns prêmios por conta da sua atuação na imprensa do Estado. Destacam-se a menção honrosa do Prêmio Wladimir Herzog enquanto correspondente da revista paulista *Afinal*; os prêmios por conduta ética do Sindicato dos Jornalistas do Paraná e da Faculdade de Jornalismo da UniBrasil e o Prêmio Personalidade, oferecido pela Câmara Italiana.

Em várias produções, a jornalista foi acompanhada do fotógrafo Luiz Stinghen, que já era um amigo antigo com trabalhos conjuntos na revista *Panorama*. A dupla focava em “matérias sobre aspectos inusitados e desconhecidos da cultura paranaense, como o da comunidade do município paranaense Aluminosa, e a do Cristo sexuado, criado pelo artista plástico Henrique de Aragão.”⁴ Na reportagem *A era Nicolau* (2014), escrita pelo jornalista Ben-Hur Demeneck para a edição especial do *Cândido*⁵ a respeito do *Nicolau*, o repórter aborda a qualidade editorial da publicação e cita o trabalho de Adélia, feito, segundo ele, com esmero e intensidade:

Depois de viajar 600 km até Aluminosa, à beira do rio Paranapanema, a jornalista Adélia Maria Lopes se convenceu de que ‘Curitiba pouco sabe do Paraná’. Ela expressa essa percepção na segunda edição do *Nicolau*, em texto sobre a localidade

⁴ TEIXEIRA, Selma Suely. *Jornalismo cultural: um resgate*. Curitiba: Gramofone, 2007, p. 99.

⁵ Atual jornal da Biblioteca Pública do Paraná. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, n. 34, mai. 2014.

pouco conhecida e o escultor popular José de Freitas Miranda. Com esse mesmo interesse pela descoberta, a repórter escreveria sobre temas como os quilombolas dos Campos Gerais, a comunidade chinesa em Curitiba e as mulheres do Contestado.⁶

Este olhar viajante de Adélia – também compartilhado pelos outros repórteres – aponta para o que Rogério Christofolletti bem discutiu em sua tese: em muitas ocasiões, a prática jornalística (quando não afetada pela apuração a distância) se aproxima do trabalho desenvolvido por antropólogos ou sociólogos. Afinal, os jornalistas são enviados a algum contexto para não apenas observá-lo, mas também entendê-lo e, de certa forma, “traduzi-lo” para quem não esteve lá.

O cientista chega à aldeia isolada, faz contato, estuda hábitos e culturas, e depois retorna com uma sistematização das informações que colheu. O jornalista vai cobrir um fato, interage com os envolvidos no acontecimento, coleta dados, e volta à redação para ordenar seu material.⁷

Em ambas as situações, existe o olhar, a busca por compreender fenômenos e, por que não, uma pitada de aventura. Lembrando que, para Sergio Vilas Boas, “a índole do Jornalismo Literário é exatamente fazer com que conteúdo e forma sejam parceiros de uma mesma aventura.”⁸

A partir de agora, realizaremos a análise de cinco reportagens assinadas por Adélia que foram publicadas no decorrer dos dois primeiros anos da história do *Nicolau*, quando o espaço destinado à área jornalística era maior no jornal de divulgação cultural. Os textos selecionados versam sobre diferentes assuntos e também são estruturados de formas diversas, desde um perfil, que é o texto focado na trajetória de uma pessoa, até uma narrativa de viagem ou uma reportagem que preza pela imersão.

PERFIL HUMANIZADO DE UM ILUSTRE ANÔNIMO

Na reportagem intitulada *Um mundo bizarro longe deste insensato mundo* encontramos humanização e descrição perspicaz, realizadas não apenas com base no que está posto, mas também no que a escritora lê/interpreta da cena e do personagem em questão. De acordo com Vilas Boas, tais características

⁶ DEMENECK, Ben-Hur. A era Nicolau. *Cândido: Jornal da Biblioteca Pública do Paraná*, Curitiba, n. 34, mai. 2014, p. 20-24.

⁷ CHRISTOFOLETTI, Rogério. *A medida do olhar: objetividade e autoria na reportagem*. Tese (Doutorado) ECA/USP, São Paulo, 2004, p. 19-20.

⁸ VILAS BOAS, Sergio (Org.). *Jornalistas Literários: narrativas da vida real por novos autores brasileiros*. São Paulo: Summus, 2007, p. 10.

elencadas num perfil – texto aprofundado sobre uma pessoa – pode facilitar o autoconhecimento. “Os perfis cumprem um papel importante que é exatamente gerar empatias. Empatia é a preocupação com a experiência do outro.”⁹ Ou seja, ao gerar empatia, a repórter consegue aproximar mundos distantes.

No texto em questão Adélia elabora o perfil de José de Freitas Miranda, um lavrador morador do município de Colorado (a 535 quilômetros de Curitiba) que, após ouvir vozes em sua cabeça, decidiu esculpir centenas de esculturas e criar uma comunidade – chamada Aluminosa – para esperar o fim do mundo. A jornalista busca compreender a maneira como um homem que nunca viu obras de arte conseguiu elaborar peças feitas de cimento e sem qualquer direcionamento. Na descrição a seguir, ela apresenta um escultor-lavrador que criou um mundo à parte em sua chácara para aguardar o apocalipse. Após elencar o que captou do entrevistado, Adélia reforça as suas percepções com frases realmente pronunciadas por ele e inseridas entre aspas:

Gentil, nobre, extravagante, esquisito. Todos os sinônimos que a palavra bizarro possa conter cabem perfeitamente neste senhor que tateia a esmo pelas paredes de sua modesta moradia e que gentilmente ergue suas mãos em busca das minhas para a primeira saudação. Fazia um imenso frio, mas sua teimosia impedia que providenciasse um agasalho. O vento úmido varria os cabelos, por cortar, sem nenhum fio branco. Enobrecido pela barba – ela, sim, grisalha – desponta um par de olhos incrivelmente febris apesar da ausência de luz. Nascido lavrador, o porte de José revela altivez. Suas mãos são macias, esquecidas dos árduos tempos na colheita de café e dos 16 anos em que ajuntaram pedra, ferro, tijolo e cimento para dar vida às suas esculturas. Generoso ou altaneiro: “Não é obra do negócio”. Extravagante (?): “Minhas esculturas foram feitas para ficar na natureza”. Esquisito: “O mundo já teve 500 Josés de Freitas e a cada quatro mil anos faço essas esculturas para esperar a chegada do povo”.¹⁰

Com a criativa descrição da personalidade de José, mesclando características físicas e gestos, Adélia apresenta o homem de uma maneira sensível, mostrando suas semelhanças com tantas outras pessoas e evitando o adjetivo simplista que seria compreendido por muitos em uma descrição objetiva: louco, tendo em vista o seu afastamento da realidade – possível quadro de esquizofrenia que causou uma série de internações em instituições psiquiátricas – evidenciado no decorrer da matéria. A cada característica atribuída ao homem, ela escolhe uma expressão dele mesmo para justificar, mantendo o pé no material que a entrevista lhe proporciona.

⁹ Idem, *Perfis e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003, p. 14.

¹⁰ LOPES, Adélia Maria. Um mundo bizarro longe deste insensato mundo. *Nicolau*, n. 2, p. 22, 1987.

A repórter também recorre à metáfora, uma figura de linguagem muito importante para o Jornalismo Literário. A cegueira é apresentada da seguinte maneira: “par de olhos incrivelmente febris apesar da ausência de luz”. A construção metafórica está bastante relacionada à imaginação e à criatividade. Edvaldo Pereira Lima afirma que quando o significante contempla um significado diferente do qual está frequentemente associado uma nova imagem se apresenta ao leitor. E o conteúdo imagético tem o poder de impactar as pessoas. Os olhos de José são marcantes, mesmo com a falta da percepção visual.

O ponto de vista escolhido pelo narrador é outro diferencial de textos de Jornalismo Literário. Conforme explica Lima:

A narrativa jornalística é como um aparato ótico que penetra na contemporaneidade para desnudá-la, mostrá-la ao leitor, como se fosse uma extensão dos próprios olhos dele, leitor, naquela realidade que está sendo desvendada. Para cumprir tal tarefa, a narrativa tem de selecionar a perspectiva sob a qual será mostrado o que se pretende.¹¹

Nos textos de Adélia Maria Lopes é possível constatar tanto as abordagens mais comuns – narrativa em primeira e em terceira pessoa – quanto o ponto de vista conhecido como onisciente intruso – quando o narrador acrescenta comentários. Até chegar a esta parte da reportagem, Adélia se posicionava como uma narradora onisciente neutra. Na etapa final do texto, entretanto, explicita o seu sentimento a respeito do entrevistado, tecendo também um comentário negativo a respeito da crítica de arte paranaense daquela época. Confira o parágrafo a seguir:

Não sou crítica de arte, nem tenho veleidades a respeito como certas damas da sociedade, mas que tremulariam os cílios postiços só de pensar (jamais!) em assinar uma crítica sobre a obra deste senhor chamado simplesmente José de Freitas Miranda. Um escultor que talhou mais de 30 figuras humanas no cimento. Que por falta de informação não soube, tecnicamente, como resolver as extremidades de suas esculturas; mas informação é poder – não anda à solta. Um escultor que ao cabo de seis meses tendo apenas o espelho à sua frente esculpiu sua própria imagem. Que encontrou na bolinha de gude o melhor material para expressar os olhos. Um escultor cuja sensibilidade fez aprimorá-lo na técnica com o passar dos anos; as rugas ao redor dos olhos das estátuas exemplificam com maestria. E que hoje desabafa sem qualquer lamento na voz. “Foi um sofrimento fazer tudo isso”.¹²

¹¹ LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*, op. cit., p. 160.

¹² LOPES, Adélia Maria. *Um mundo bizarro longe deste insensato mundo*, op. cit., p. 14

A ficção se diferencia da não ficção, entre outros motivos, pela construção da personagem. É difícil fugir da opacidade da figura humana ao escrever um texto baseado apenas no que está aparente e naquilo que a pessoa observada proporciona por meio de seus relatos. Por outro lado, na ficção, por se basear em orações e não em realidades, o narrador consegue imprimir maior nitidez à personagem, levando-as a situações inesperadas. Todavia, a proposta do Jornalismo Literário tenta se inspirar nessa característica típica da ficção, através de recursos estilísticos que dirigem o olhar do leitor tanto para aspectos exteriores quanto íntimos da pessoa apresentada, ampliando a compreensão a respeito de quem é tomado como condutor da história. Por meio da imersão e, sobretudo, da humanização, o jornalista literário busca também reconstruir o mistério humano.

A paranoia religiosa de José dá o ritmo ao texto, sendo que ao estilo da Arca de Noé, por sua relevância para o abrigo da humanidade, a grande obra idealizada por suas visões era composta por esculturas, muralhas, torres, pórticos e outras peças, mas foi bruscamente interrompida em virtude da cegueira, causada, segundo o próprio entrevistado, “por um capuz colocado por um anjo que outro anjo se recusa a retirar”.

Mundo insensato, do ponto de vista de Adélia, por ignorar a existência de um homem inquieto em virtude de sua loucura. “Jornalistas estiveram naquelas terras. Cinegrafistas também. No entanto, nunca José foi revelado como artista. Suas obras apareciam somente como pano de fundo de um bizarro lavrador à espera do apocalipse.” Insensível mundo, que através do texto ela buscou expressar na contradição que já surge no título, revelando a distância da capital para com o interior: *Um mundo bizarro longe deste insensato mundo.*

REFLEXÕES PROFUNDAS EM DATAS COMEMORATIVAS

Na reportagem *Os negros dos Campos Gerais sem Zumbi nem Lei Áurea*, a repórter visita a Serra do Apan (Castro) e Sutil (Palmeira), nos Campos Gerais do Paraná, para conhecer as comunidades habitadas por descendentes de escravos. Entrevistando vários moradores, muitos idosos, ela traça uma linha para a reportagem buscando comparar a realidade da década de 1980 com o passado dos pais dos entrevistados, que obtiveram terras como herança e agiram como resistentes. A repórter constata que as condições materiais e de educação dos moradores dificulta melhorias na qualidade de vida, além do descaso do governo e de órgãos específicos da demarcação de terras, fazendo com que o espaço destinado às famílias se torne menor a cada ano.

A imersão é ponto crucial no texto. A presença marcada da repórter no ambiente que apresenta aos leitores é perceptível em vários momentos, como neste:

Entre morros íngremes, na Serra do Apan, após um distrito chamado Socavão, despontam os ranchos. Esta é a primeira visão: casas de pau forradas de capim, fincadas em terras cansadas. As janelas dos ranchos absorvem apenas réstias de luz que iluminam a pobreza.¹³

Para descrever a situação precária que encontrou, Adélia faz uso da figura de linguagem prosopopeia, atribuindo característica humana a algo inanimado, isto é, a terra que é *cansada*, trazendo a ideia de falta de produtividade da propriedade.

O uso da palavra *fincada* também dá a sensação de que há transitoriedade, isto é, a qualquer momento aquelas casas podem ser retiradas dali e levadas para outro lugar. Em sequência, o Sol proporciona visibilidade à pobreza – complementada a seguir pelos aspectos da morada: “chão de terra batida, tocos (escurecidos pela fumaça do fogão de barro à lenha) servindo de assento, poucas painéis de ferro na cozinha, forquilha originando camas e trapos como vestimentas”.

Posteriormente, a repórter retoma a terra, tema que costura a reportagem: “franzinas terras”, desta vez se referindo ao tamanho das glebas destinadas aos negros do Paraná àquela época, que não possibilitam grandes plantações e os reservam apenas a sobrevivência. Aos poucos, a jornalista vai desenrolando a justificativa de tal denominação, com base em relatos de moradores, mostrando que perseguições de imigrantes estrangeiros (como holandeses e alemães) seguidas da falta de amparo aos descendentes de escravos causaram a redução brusca do espaço destinado a eles.

A observação participante aparece com impacto na narração do trajeto até a comunidade de Palmeira, o segundo lugar que ela visita. Adélia relata o choque que a desigualdade de condições no contato com comunidades de descendência europeia provoca: “Atravessa-se cinematográficos trigais e depara-se com casas de estilo europeu, até encontrar-se o Sutil, o cenário é nitidamente próspero. O panorama fica pobre só então.”

A liberdade editorial pode ser verificada nesta reportagem no trecho em que Adélia fala a respeito da ornamentação do rancho do senhor Acróbio Rodrigues Prudente, de 91 anos, um dos seus entrevistados: “A única decoração está do lado de fora: um cartaz com o colorido retrato de Alvaro Dias, quando candidato a governador. Acróbio colocou o cartaz num saco plástico para protegê-lo da chuva ou da poeira.” Por ser um jornal vinculado à Secretaria de Estado da Cultura, o nome de Alvaro Dias também aparecia na página do Expediente do *Nicolau*. Na reportagem, entretanto, como abordava uma situação de descaso

¹³ Idem, Os negros dos Campos Gerais sem Zumbi nem Lei Áurea. *Nicolau*, n. 5, p. 11-13, 1987.

inclusive do governo com a realidade dos vilarejos, a repórter fez também uma crítica à administração. É como se a seguinte dualidade fosse apresentada: O senhor Acróbio se esforçou para proteger a imagem do candidato. O candidato eleito, entretanto, pouco fazia para proteger as comunidades marginalizadas.

A escritora/jornalista elenca símbolos de status da vida, um recurso bastante usado no movimento conhecido como Novo Jornalismo e que mantém relações com a Literatura, sobretudo com o Realismo Social. Os símbolos auxiliam o leitor a desvendar melhor a vida que está sendo apresentada. Isso se dá através de detalhes minuciosos do ambiente – já mostrados em outros momentos da matéria – e dos comportamentos das pessoas que aparecem na reportagem. Assim, o narrador procura possibilitar a maior quantidade possível de informações ao leitor para que ele consiga esboçar também uma imagem. De acordo com Tom Wolfe, o registro dos detalhes atrai o leitor. As minúcias, para ele, seriam:

Gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia a dia.¹⁴

Confira essa parte, a respeito dos hábitos do senhor Acróbio Rodrigues Prudente:

Era um sábado, dia bom para conversar com ele. Porque aos sábados há mais tempo para prostrar, já que trabalha somente até o meio-dia na sua lavourinha de milho crioulo. Nos dias úteis, seus 91 anos envergam-se na enxada de sol a sol. Com a mulher, cria galinha e porco: o sustento da casa. O rancho, por dentro, é igual aos da região, apenas é mais espaçoso. As únicas peças dos quartos são as enxergas. A sala tem um “toco meio feio”, diz ele, para se sentar. E as paredes lembram balcão de fazendas: os utensílios da lide diária na lavoura estão ali. A última reforma do rancho aconteceu há 12 anos, quando houve a necessidade de trocar a cobertura de capim ou capim de porca: “- A gente fala capim de porca porque ela gosta de fazer o ninho nas capoeiras. E a gente também faz o nosso ninho com esse capim, que é o melhor que tem”.

Nesta matéria chama a atenção a ideia de entrevista jornalística como diálogo e não como roteiro fechado de perguntas e respostas. Em um trecho, Adélia conta que as visitas providenciaram um cigarro mentolado para o senhor Acróbio, mostrando que houve uma conversa amigável antes de se chegar ao ponto que levava a repórter até a casa dele. Foi necessário conquistar a confiança do

¹⁴ WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 55.

entrevistado, o que a própria jornalista evidencia quando insere no texto a seguinte informação: “Depois, já mais à vontade com os estranhos”. Obter informações leva tempo, o que o Jornalismo convencional raramente tem, em virtude de sua dinâmica de produção de matérias que serão publicadas no outro dia.

Para Cremilda Medina, a entrevista jamais será uma facilitadora da comunicação humana se for considerada uma fria técnica dirigida por questionário, o que acontece com frequência nos dias de hoje em virtude do uso de e-mail e redes sociais para a obtenção dos dados. “A experiência de vida, o conceito, a dúvida ou o juízo de valor do entrevistado transformam-se numa pequena ou grande história que decola do indivíduo que a narra para se consubstanciar em muitas interpretações”¹⁵. Sendo assim, a distância segura entre entrevistador e entrevistado dificilmente promoverá um diálogo possível, mas sim uma indução a determinados rumos que nem sempre respeitam o que pensa a pessoa que fala. Medina nos lembra: “Nunca é demais salientar que o diálogo se dá sobretudo no nível da sensibilidade.”

OBSERVAÇÃO PARTICIPANTE NOS SUBÚRBIOS DA CIDADE

Para produzir a reportagem *Curitiba, um negócio da China*, Adélia Maria Lopes passou a participar do curso de Mandarim que foi iniciado em Curitiba com a finalidade de mergulhar na cultura chinesa e conhecer figuras até então desconhecidas, além de conversar com pessoas interessadas em aprender mais a respeito dos asiáticos. A matéria¹⁶ se forma com relatos sobre as aulas da língua estrangeira e entrevistas com imigrantes chineses, que buscavam no Brasil o trabalho e a educação após saírem de seu país de origem por motivos políticos.

Para Norman Sims¹⁷, uma obra pode ser considerada expressão do JL quando tem pelo menos dois desses elementos em destaque: é escrita com precisão; apresenta aspectos simbólicos que ressoam com o leitor ou com a cultura na qual foi produzida; revela uma voz autoral; possui estruturas profundas por trás da intenção do autor, isto é, trata-se de uma forma de expressão pessoal e de conexão para quem escreve. Consideramos que o texto contempla estas quatro características ressaltadas pelo pesquisador.

Além de ser agradável de ler, com ritmo e vozes até então nunca ouvidas, a autora amarra o tema e o seu pano de fundo a todo momento, como quando ressalta o significado histórico de uma sala cheia de pessoas – louras e morenas – interessa-

¹⁵ MEDINA, Cremilda. *Entrevista, o diálogo possível*. São Paulo: Editora Ática, 1990, p. 6-31.

¹⁶ A reportagem é completada por um breve texto assinado pelo poeta Paulo Leminski, que tinha muito interesse na cultura oriental e era participante assíduo das edições do *Nicolau*.

¹⁷ SIMS, Norman. *The Personal and the Historical: Literary Journalism and Literary History. The Non FictioNow Conference*, University of Iowa, Iowa City, nov. 2010.

das em aprender Mandarim. É como se realmente aquele acontecimento, aos olhos de alguns sem grande importância, fosse um gesto que pudesse derrubar barreiras simbólicas. Tais “estruturas profundas” da reportagem, como diz Sims, podem ser verificadas, por exemplo, no desfecho da reportagem:

Quando o lourinho Jorge Brand, de 8 anos, foi indagado porque estava aprendendo chinês, respondeu com sinceridade e justa medida próprias da infância: “Porque deu vontade”. Portanto, é possível sonhar com gerações com vontade de olhar seu semelhante sem considera-lo exótico. E há semelhantes nos perguntando, amavelmente, em milenar mandarim: “- Nihaoma? (Como vai você?)”.¹⁸

Segundo Lima, a intrínseca relação do Jornalismo Literário com outras áreas do conhecimento, desde o seu nascimento, fez com que o uso da observação participante se tornasse um hábito comum, como fica bem perceptível na obra de Euclides da Cunha, *Os Sertões*, por exemplo. Conforme o pesquisador, no final do século 19 houve uma intensa troca de conhecimentos entre Sociologia e Jornalismo, sobretudo na Escola de Chicago – sendo que, entre outros fatos, jornalistas participavam da observação de pessoas e grupos e sociólogos escreviam para jornais. Há também a inspiração advinda do Realismo, quando a Literatura se aproximou da Sociologia e na vertente filosófica do Positivismo. Por conta da abordagem pela complexidade, no ponto de vista de Lima, não é possível abordar um assunto relativo à sociedade do mesmo modo pelo qual se vislumbra uma máquina. Isso quer dizer que:

Cada situação exige do observador – está implícito neste artigo que a tarefa do Jornalismo Literário reside em descrever a realidade da maneira a mais ampla, integrada e dinâmica possível – uma resposta intrinsecamente adequada ao que constata no sistema natural que observa, e não a reprodução de um modelo rígido, genericamente aplicado a qualquer coisa, seja a descrição de uma operação de trem no metrô de São Paulo, seja a relação entre as tempestades solares e a navegação aérea baseada em satélites no planeta Terra.¹⁹

A presença da jornalista na sala de aula como aluna-observadora-participante é evidenciada nesta parte do texto:

A professora Chen Hui Li está ao quadro-negro rodeada de atentos 25 alunos. Crianças e adolescentes fazem a maioria. Há apenas um aluno com idade acima da média, o poeta e jornalista Jaques Brand. Por sinal, o mais jovem

¹⁸ LOPES, Adélia Maria. Curitiba, um negócio da China. *Nicolau*, n. 10, p. 15-18, 1988.

¹⁹ LIMA, Edvaldo Pereira. *Memória do Futuro: Jornalismo Literário Avançado no Século XXI. Inov-com*, v. 5, 2013, p. 68-78.

do grupo é o seu filho, Jorge, de 8 anos. Naquela sala, uma mistura sem igual de etnias. Olhos azuis e olhos castanhos se encontram numa indagação: Nihaoma? Estamos aprendendo Mandarim. Louros e morenos. A cidade acolheu o primeiro gesto cultural dos chineses [...].

Adélia tentou reproduzir ideogramas, soube que não há conjugação de verbos na língua chinesa, teve dificuldades com a tonalidade da fala, visitou a casa de algumas famílias, fez perguntas e realizou inferências. Todavia, se manteve próxima aos dados que coletou, pois, apesar da permitida subjetividade de uma jornalista literária, ela não pode extrapolar o que a realidade lhe proporciona. Bem por isso: “Para compreender algo ou alguém, o jornalista terá de investigar, de entrevistar, de conviver no mesmo meio que os protagonistas da sua reportagem, do seu artigo ou do seu estudo.”²⁰

ENSAIO PESSOAL A RESPEITO DE UM SENTIMENTO COMUM

Em visita a Ibiporã, município do Norte paranaense, a repórter faz uma entrevista com o artista plástico de arte sacra Henrique de Aragão. O foco do texto é refletir, através do trabalho do entrevistado, a respeito do mito e da esperança em nossa sociedade. Por isso, as questões versam sobre tais temas. Estruturado como um ensaio pessoal, tipo de texto dentro do Jornalismo Literário em que, segundo verbete elaborado por Edvaldo Pereira Lima, o autor mistura narrativa e reflexão dissertativa de tom pessoal, não acadêmica, a reportagem *A estética do mito e da esperança* também possui características de perfil jornalístico – relato centrado na vida de uma pessoa. “Nos melhores casos, intuitiva ou conscientemente, os bons autores de perfis fazem uma leitura dos personagens que revelam características psicológicas e comportamentais importantes, além dos aspectos mais concretos do que fazem e como vivem.”²¹

Um dos pontos de ruptura do Jornalismo Literário, de acordo com Borges, é o papel do autor na narrativa noticiosa. Em vez de ser isento e neutro, o repórter está no centro das atenções, como efetivo participante das cenas. O que narra não é apenas ouvidor, mas também tem o direito de intervir. “No Jornalismo Literário, quando o repórter começa a contar como se deu determinada ocorrência, em deslindar acontecimento, ele assume o papel de agente principal da enunciação.”²² A tentativa de elucidar a ideia da jornalista para a reportagem começa já no primeiro parágrafo: Adélia encontra no trajeto rumo ao local onde marcou com o entrevistado uma pe-

²⁰ FARIA, Nídia Sofia. *Jornalismo literário: um olhar histórico para o gênero e suas características*. Comunicação Pública, Especial 01E, 2011, 29-44.

²¹ LIMA, Edvaldo Pereira Lima. *Verbetes elaborados por Edvaldo Pereira Lima*. s/d.

²² BORGES, Rogério. *Jornalismo Literário: análise do discurso*. Série Jornalismo a Rigor. v. 7. Florianópolis: Insular, 2013, p. 247.

regrinação em que os fiéis carregavam justamente a imagem de Nossa Senhora da Esperança. “Nossos caminhos [o da repórter com o da santa] se cruzam por pura coincidência, mas há uma coincidência implícita: a esperança de resgatar a própria esperança”²³. Nesta frase fica clara a indagação de certa forma filosófica da repórter diante do assunto, o que é aprofundado em outras partes da matéria.

O posicionamento muito marcado da narradora através da escolha da primeira pessoa do singular evidencia a abordagem ensaística e também opinativa da produção. Em um momento fica bastante nítida a intenção de responder a algumas dúvidas que lhe intrigavam como ser humano:

Quase todas as igrejas do norte do Paraná têm as marcas deste artista. Fiéis ajoelham-se e rezam diante de suas imagens, esculpidas ou pintadas. Sempre me intrigou o sentimento que um artista pode ter diante dessa reação de fé popular perante uma imagem. “Particularmente não sinto nenhuma emoção”, decepciona-me com a resposta. “Toda obra de arte fica independente do criador, tem uma vida individual”. Como acréscimo às suas considerações, uma reafirmação de fé e coerência: “O fato de esculpir um Cristo só determina meu testemunho de amor por Ele”.

A escolha do verbo *dicendi* “decepciona-me” é impactante, afinal, os verbos declarativos mais usados no Jornalismo são aqueles que passam a ideia de neutralidade e objetividade, como por exemplo: dizer, falar, afirmar, ressaltar, opinar. Neste caso, ao contrário, a resposta decepcionou a repórter, o que evidencia o seu papel de coprotagonista da história, com direito explícito de não se contentar e/ou se intrigar com alguma consideração do personagem e ainda assim incluir tal relato no texto, pois acalenta justamente a proposta de contrapor ideias e causar a reflexão a respeito do tema em destaque. Tal característica reforça a característica de ensaio pessoal em *A estética do mito e da esperança*.

A pesquisadora Monica Martinez, ao explicar as características marcantes do Jornalismo Literário defendidas por Mark Kramer, um *expert* no assunto, ressalta a importância da criação de sentidos – possibilitada principalmente pelo emprego de símbolos e metáforas. “A história precisa ter um fio condutor e ressoar na experiência pessoal do leitor, que tem de sentir a catarse de chegar a algum lugar depois de ter aceitado acompanhar o protagonista da história por várias cenas, ordenadas de forma a revelar gradativamente a situação.”²⁴

²³ LOPES, Adélia Maria. A estética do mito e da esperança. *Nicolau*, n. 11, p. 10-11, 1988.

²⁴ MARTINEZ, Monica. Jornalismo literário: a realidade de forma autoral e humanizada. *Estudos em Jornalismo e Mídia*, ano VI, n. 1, p. 71-83, 2009.

No texto de Adélia, ela vai pouco a pouco desvendando o histórico do entrevistado e realizando associações entre pensamentos de Henrique e questões filosóficas que ele responde a partir de sua experiência e com base em seu conhecimento da arte e da religião. Para organizar a narrativa, ela divide a matéria em três subtítulos: *A aventura da possibilidade do Divino*; *A aventura da Divindade no cotidiano* e, por fim, *A aventura do Ícaro resgatado*. Ela mesma insere reflexões a respeito do tema da reportagem e dos questionamentos que acaba direcionando à fonte:

Uma reportagem tão insólita como esta, sobre a esperança, faz-me arriscar: a própria esperança não seria um mito da nossa civilização? Nenhuma reação de ironia à pergunta. O artista apenas confessa que está falando sobre coisas tão interiores que se considera desvestido dessas coisas. E responde: “Eu sinto muito mais a essência dessa esperança, seja ela mito ou não. Criada ou não por nós. O que importa é que é ela que nos mantém nessa busca. É possível revestir a esperança de mito, mas creio que é possível despir os mitos e viver a esperança”. Como se faz? “Acho que é um problema da graça”.

Em uma conversa profunda e delicada, Adélia parece se confessar com o entrevistado, que no decorrer do texto ganha um ar superior devido à harmonia entre a sua sabedoria e a sua simplicidade. Ela insere algumas dúvidas e posicionamentos íntimos e, em seguida, os confronta com frases ditas por Henrique, que sempre tendem ir à contramão do que ela vislumbra. Uma espécie de entrevista *ping-pong* que segue até o fim da reportagem sem de fato responder à pergunta que move a pauta. Enquanto a repórter é cética, o personagem é esperançoso. No fim do texto, ela fala para ele que o país está desesperançado, no que o homem rebate: quanto maior o caos, maior a esperança. “Existem certas situações de limite em que ou a gente ultrapassa ou a gente morre. O processo de crescimento da humanidade, como espécie, é isso”, finaliza Henrique.

Quase trinta anos após este intenso diálogo, novamente nos vemos desesperançados, motivo pelo qual a matéria continua atual. Como afirma Lima, o JL é de fato muito focado em pessoas. “A primeira pessoa de todas é o próprio autor, que precisa mergulhar na realidade com alma, fé, força, lucidez, emoção e inteligência. Precisa vencer a barreira de si mesmo, entender a mão, o olhar, o coração e a mente para o outro.”²⁵

A ESCOLHA DE UM ÂNGULO ENTRE TANTOS POSSÍVEIS

Em *Uma real ciudad espanhola no Paraná*, Adélia Maria Lopes e o fotógrafo Haraton Maravalhas viajam ao Centro-Oeste do Paraná, junto com um

²⁵ LIMA, Edvaldo Pereira. Existem em todas... In: VILAS BOAS, Sergio (Org.). *Jornalistas Literários: narrativas da vida real por novos autores brasileiros*. São Paulo: Summus, 2007, p. 11.

grupo de pesquisadores, para acompanhar uma incursão de campo em uma área protegida de 12 mil metros quadrados no município de Nova Cantu. Por meio de trabalho arqueológico, os investigadores procuram vestígios da existência da Vila Rica do Espírito Santo naquele local, que foi formada por espanhóis e índios antes da interrupção abrupta do Tratado de Tordesilhas, que configurou o território brasileiro como ele é hoje. Durante a visita ao sítio arqueológico, ela entrevista os pesquisadores e também colhe detalhes sobre impressões de pessoas da localidade e da paisagem.

Percebemos algumas características do tipo de reportagem conhecida como narrativa de viagem no texto escrito por Adélia Maria Lopes. De acordo com definição de Lima, o autor realiza, no momento de escrever sobre uma viagem, um passeio sensorial pelas experiências que viveu. Vez ou outra o jornalista aparece como personagem. É o que fica claro neste parágrafo, em que ela afirma que a água é boa e conta sobre o sabor da laranja experimentada no sítio arqueológico:

Almir Pontes Filho nos conduz por aquelas “ruas” cobertas pela mata. Os monturos dão a idéia da existência de uma casa aqui, outra ali. Um dos caminhos leva, certinho, a uma nascente. A água é gostosa. Sobre o pequenino lago que se forma pendem laranjeiras centenárias. O gosto da laranja tem sabor silvestre. Em 1865, os engenheiros José e Francisco Keller descreveram (o documento original encontra-se na Seção de Iconografia da Biblioteca Nacional) um pomar localizado nas ruínas de povoados espanhóis ali, naquela região. No pomar os irmãos avistaram “arvoredo baixo de laranjas azedas”. Que mãos plantaram aquelas laranjeiras que ainda dão frutos?²⁶

Prestando atenção aos diálogos dos pesquisadores durante o trabalho em uma trincheira, Adélia capta uma conversa com o pé na poesia. Em referência a Carlos Drummond de Andrade, o chefe da Coordenadoria do Patrimônio Natural, Henrique Schmidlin, avisa: “Há uma pedra no meio do caminho”. Tal inclusão no texto mostra a realização de associação por parte da autora, que é considerada uma capacidade intrínseca à criatividade no texto jornalístico literário. Em seguida, ela realmente vincula a conversa dos entrevistados com a paisagem à sua volta. “A poesia é compatível àquela paisagem úmida”. Confira:

“Há uma pedra no meio do caminho”, observa Schmidlin, mais conhecido por Vitamina por causa da sua disposição quando está na natureza. “Olhe com cuidado”, responde o professor Blasi ao mesmo tempo em que completa o poema, ali, em meio a araucárias que teimam dar lugar aos milharais. A poe-

²⁶ LOPES, Adélia Maria. Uma realciudad espanhola. *Nicolau*, n. 26, p. 20, 1989.

sia é compatível àquela paisagem úmida, mesmo quando o silêncio se quebra com a serrafita zunindo no lenho de árvores centenárias, que caem, com estrondo, na mata que está se esvaziando.

Ainda no parágrafo acima, Adélia faz uma reflexão a respeito do crescimento vertiginoso da agropecuária no Estado, que já àquela época preocupava em virtude do desmatamento de florestas e também no que se refere à falta de preservação dos vestígios históricos. Ela usa o exemplo do próprio local de análise em Nova Cantu, localizado dentro da propriedade de um fazendeiro e que deveria ser bem maior, tendo várias partes danificadas pelo uso de tratores e outros equipamentos agrícolas. “Este sítio arqueológico estava intacto até dois anos atrás. Tanto ele quanto os demais remanescentes de antigas culturas têm sido vítimas do intenso desenvolvimento agropecuário que o Paraná vem experimentando desde a década de 40”.

A Nova História chama a atenção para a dúvida que também deve permear o relato historiográfico nesse sentido (Burke, 1992). Saliente-se que os historiadores trabalham com fontes autorizadas, documentos impressos, registros audiovisuais, achados arqueológicos e nem por isso estão isentos da parcialidade, da interpretação enviesada, das muitas “verdades” sobre um mesmo tema ou episódio.²⁷

No fragmento acima, Borges nos lembra a necessidade de desconfiar de todo documento – seja ele a reportagem de Adélia ou o relatório dos achados arqueológicos do pessoal que circulava por Nova Cantu na década de 1980. Afinal, qualquer construção social é permeada por subjetividades. O que o Jornalismo Literário tenta fazer é deixar evidente para o leitor que aquilo que está apresentando é um olhar possível entre tantas miradas que o mesmo tema poderia receber. Para Borges: “é importante que tudo seja relativizado em alguma medida, o que lhe dá mais liberdade na narração, liberto de presilhas impostas por algo que já não é tão intocável assim.”²⁸

LEITURA CULTURAL QUALIFICADA

Após apresentarmos as análises de cinco reportagens escritas por Adélia Maria Lopes para o *Nicolau*, acreditamos que as produções apresentam elementos marcantes do Jornalismo Literário, como fomos apontando no decorrer do artigo. Em nosso ponto de vista, a linguagem diferenciada em conjunto com uma postura problematizadora do narrador faz com que as reportagens permaneçam perti-

²⁷ BORGES, Rogério. *Jornalismo Literário*, op.cit., p. 244-245.

²⁸ *Ibidem*.

nentes até os dias de hoje, mais de duas décadas depois de terem sido publicadas. Além disso, pensamos que o trabalho desenvolvido pela repórter e também pelo restante da equipe do jornal cumpre satisfatoriamente papéis importantes do jornalista, que deve ser, ao mesmo tempo, mediador social e leitor cultural.

De acordo com Cremilda Medina, existem alguns fatores – que para nós são encontrados na base do Jornalismo Literário, embora a autora não use esta nomenclatura – que podem fazer com que a mediação social realizada pelo repórter seja mais completa e enriquecedora. Para a pesquisadora, é fundamental que o jornalista realize uma leitura cultural da literatura, que acrescida da experiência da rua e do cotidiano que a profissão proporciona, promove o desenvolvimento de determinadas competências, as quais impulsionam a inteligência natural.

O ato jornalístico exige um olhar sutil e indiscreto do leitor cultural; uma visão complexa apta a recolher a polifonia e a polissemia do contexto sócio-cultural; e a relação dinâmica entre o eu e o outro. No ato analítico, decifrador, são fundamentais o amplo repertório mítico, aptidões transculturais e osmotípicas, bem como a clareza que elucide caminhos de ruptura. Ao desembocar no ato expressivo, mobilizam-se a competência de narrador; fluência e regência de vozes; precisão; coerência e polissemia sintética da palavra-revelação.²⁹

Ainda segundo Medina, o jornalista, entre outros profissionais, é um leitor cultural. Isso quer dizer que o modo como o repórter enxerga e desvenda o que está ao seu redor, quando parte para coletar as informações para uma reportagem, por exemplo, poderá ou não conter “as digitais de uma sociedade”. Isso dependerá da sensibilidade de quem olha. A obra final terá marcas autorais, na opinião da pesquisadora, se conseguir “criar nexos dos sentidos da realidade pela razão complexa”. Quando alcança um estilo próprio, o produtor de conteúdo conseguirá criar algo inédito, sendo reconhecido pelo modo inovador de empregar a linguagem e a imaginação, em oposição às fórmulas limitantes. Para ela:

Sensibilidade solidária ao presente, inteligência sutil na decifração do acontecimento e criatividade literário (lato senso) resultam numa ação renovadora no domínio das mentalidades. Afinal, todo o agente cultural, o jornalista, por exemplo, ambiciona intervir na realidade. Em outras palavras, contribuir para o aperfeiçoamento das instituições e da cidadania.³⁰

²⁹ MEDINA, Cremilda. *Povo e personagem*. Canoas: Ed. ULBRA, 1996, p. 33.

³⁰ Idem (Org.), *Povo e personagem: sociedade, cultura e mito no romance latino-americano*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2008.

Consideramos que as reflexões de Medina têm sintonia fina com o que acreditamos ser Jornalismo Literário e com o que encontramos nas reportagens divulgadas pelo jornal cultural *Nicolau*. Por meio de uma leitura cultural bem realizada, o jornalista pode partir da palavra burocrática (lide³¹, objetividade, relato) à palavra relevadora (descrição profunda, figuras de linguagem, retrato cultural). A mediação social que não reduz é construída por meio de conteúdos complexos e não simplificadores.

De acordo com Medina, então, o mediador social realiza um tipo de produção que pode ser considerada Jornalismo de Autor – que consiste em operar algumas metamorfoses na figura do jornalista: o apressado registrador do real passa a ser um especulador das camadas profundas da atualidade; o burocrata da redação se transforma em pesquisador; o office-boy de informação alça voos no cargo de revelador de acontecimentos novos. Sendo assim, acreditamos que as reportagens abordadas neste artigo fizeram uma qualificada mediação cultural. Com diferenciados meios de captação da realidade, recursos narrativos e de edição, interação com a realidade e voz autoral, pensamos que a modalidade Jornalismo Literário foi colocada em prática ainda antes do desenvolvimento da Internet, num modo artesanal de se fazer Jornalismo que apresentou diferentes retalhos dessa colcha chamada Paraná.

Finalmente, consideramos que as aproximações entre Jornalismo e Literatura possibilitadas pela modalidade textual conhecida, entre outros nomes, como Jornalismo Literário, são positivas e promovem produções que tendem a permanecer pertinentes mesmo quando observadas quase três décadas após serem lançadas, como é o caso do nosso *corpus*. No jornal *Nicolau*, que é o foco deste trabalho, através das reportagens assinadas por Adélia Maria Lopes, temos acesso à literatura da realidade, isto é, a histórias reais encontradas no cotidiano paranaense que são contadas com voz autoral, humanização, descrições de cenas e, sobretudo, imersão. Em nosso ponto de vista, tais características elencadas nos textos colaboraram para que o meio de comunicação desenvolvesse uma afinada leitura cultural do Estado e do país no final da década de 1980 e início dos anos 1990, um período de efervescência de ideias em virtude do contexto de abertura política e consolidação da democracia.

³¹ Do inglês, *lead*, pode ser traduzido como “primeiro” ou “guia”. Significa o início do texto jornalístico, que responde as perguntas: “quem, quando, onde, como, por quê?”.

Recebido em 20 de setembro de 2016

Aceito em 16 de dezembro de 2016

FORMAS DE UMA GUERRA DILUÍDA

Joaquín Correa
UFSC / CAPES

RESUMO: A revista *Arturo* colocou em cena, em 1944, o concretismo não representativo nas vanguardas do Prata se enfrentando ao primeiro governo peronista, força representativa por excelência. Daí em diante o debate da representação política com a não representação artística teve algumas emergências significativas. No presente texto se indaga duas possíveis emergências dessa constelação: a revista *El Cielo* (analisando brevemente o posterior percurso dos seus editores, César Aira e Arturo Carrera) e o trabalho editorial e por vezes clandestino de Rodolfo Walsh no *Semanário de la CGT de los argentinos*, em *Cadena Informativa* e no jornal *Noticias*, de Montoneros. As insurgências populares de 1969, o *Cordobazo* sobre tudo, transformam de tal modo esses dois percursos que o debate inaugurado em 1944 por *Arturo* adquire outras derivas.

PALAVRAS-CHAVE: Não representação. El Cielo. Rodolfo Walsh.

FORMS OF A DILUTED WAR

ABSTRACT: The *Arturo* magazine brings to the scene, in 1944, the nonrepresentative concretism in the vanguards of Rio de la Plata, facing the first Peronist government, a representative force *par excellence*. Henceforth, the debate of political representation with non-artistic representation has had some significant emergencies. This paper explores two possible emergencies of this constellation: the magazine *El Cielo* (briefly examining the subsequent course of its editors, César Aira and Arturo Carrera) and the editorial and sometimes clandestine work of Rodolfo Walsh in the *Semanario de la CGT de los argentinos*, in *Cadena Informativa* and in the newspaper *Noticias*, from Montoneros. The popular insurgencies of 1969, the *Cordobazo* above all, transform these two routes and the debate inaugurated in 1944 by *Arturo* in such a way that it acquires other drifts.

KEYWORDS: Nonrepresentative concretism. El Cielo. Rodolfo Walsh.

Joaquín Correa é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

FORMAS DE UMA GUERRA DILUÍDA

Joaquín Correa

La crisis de la vanguardia, esa idea de que la vanguardia no puede existir ya, nos impide entender mucho de lo que pasa en el arte contemporáneo. La vanguardia desapareció porque la cultura del liberalismo se impuso, como antagonica con esta noción que tiende a hacerse cargo de lo social como un mundo de rupturas, de cortes, de enfrentamientos, de enigmas, donde no es todo transparente como el liberalismo nos quiere hacer creer. El arte, la literatura es como un laboratorio donde uno podría observar algunos signos del funcionamiento social mismo. Ricardo Piglia, "En el lenguaje no hay propiedad privada"

O lançamento da revista *Arturo*, no verão portenho de 1944, pode ser visto como um dos começos ou emergências da arte invencionista-concreta ou não representativa no Prata. A criação de novos grupos, revistas e tendências a partir da ruptura do núcleo inicial da revista produzirá a sobre-vida do movimento, a constelação Arturo¹, que manterá sempre sua definição no cruzamento da representação com a não representação, da política com a arte. Uma das últimas manifestações visíveis dessa constelação foi *El Cielo*, revista literária dirigida entre 1968 e 1969 por dois autores até então sem obra: César Aira e Arturo Carrera.

A experiência de *El Cielo* só foi recuperada até agora em algumas ocasiões isoladas.² Arturo Carrera ministrou, em setembro de 1998, um seminário de

¹ A figura da constelação parte, em um primeiro momento, do próprio Arturo Carrera e do encenado principalmente em *aA momento de simetría*, livro infinito, mallarmaico, constelacional neobarroco, cosmográfico, contemporâneo as *Galáxias haroldianas*, construído a partir da contemplação de um gráfico de Fred Hoyle, autor da teoria do "steady-state". Paulo Leminski, outro neobarroco, em "O tema astral" dizia: "A leitura constelacional propõe outra lógica (outra sintaxe), que não a aristotélica, helênico-ocidental. Lógica chinesa, terceiro-mundo." (LEMINSKI, Paulo. O tema astral. *Ensaios e anseios crípticos*. 2ª edição ampliada. Campinas: Editora da UNICAMP, 2012. p. 76-80). É, também, um conceito decididamente benjaminiano que aparece tanto em "Sobre o conceito de história" quanto no capítulo N do Livro das Passagens: "No es que lo pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es discurrir, sino una imagen, en discontinuidad." BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Ed. Rolf Tiedemann. Trad. Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera e Fernando Guerrero. Madri: Akal, 2016, p. 464.

² Os três números da revista foram disponibilizados no final do ano 2015 no site do Archivo Histórico de Revistas Argentinas (AHIRA), dirigido por Sylvia Saïtta e financiado pela UBA e o CONICET a partir do projeto UBACyT "Polémicas estéticas e ideológicas en revistas culturales de izquierda".

dois dias no Centro de Experimentación do Teatro Colón da cidade de Buenos Aires sobre a revista *La dernière Mode*, dirigida por Mallarmé. Um dos textos sobre o qual fundamentou sua exposição foi “Joyas”, assinado por Marguerite de Ponty e traduzido por César Aira para o segundo número da revista *El Cielo*. Dez anos depois, no texto “1999: Hermana Moda, hermana Muerte”, incluído no seu livro de ensaios editado em 2009, *Ensayos murmurados*, Carrera reconstruiu as falas daqueles dois dias de seminário. César Aira, por sua vez, escreveu em maio de 2007 “La revista *Atenea*”, *novelita* publicada na revista portenha *El niño Stanton*, logo republicada por Sazón ediciones Latinoamericanas no Chile em 2011 e incluída finalmente na edição dos *Relatos reunidos*, feita pela editora Mondadori em 2013 e relançada com alguns acréscimos sob o nome de *El cérebro musical*, em 2016. Lembrança diferida e deslocada, em “La revista *Atenea*” Aira brinca com as possíveis impossibilidades ou impossíveis possibilidades da edição de uma revista literária “vanguardista, utópica, revolucionaria”³:

A los veinte años Arturito y yo creamos una revista literaria, *Atenea*. Con el entusiasmo de la edad, y de nuestras ardientes vocaciones, nos dedicamos en cuerpo y alma al trabajo de escribirla, diseñarla, imprimirla, distribuirla... Todo esto, o casi todo, en términos de planificación y cálculo, preparando afanosamente su realización. No sabíamos nada del negocio editorial. Así como creíamos saberlo todo de la literatura, confesábamos nuestra casi total ignorancia de los mecanismos concretos por medio de los cuales la literatura llegaba a los lectores. Nunca habíamos pisado una imprenta, y no teníamos un conocimiento ni siquiera aproximado de lo que venía antes y después de la imprenta. Pero preguntamos, y aprendimos. Hubo mucha gente que nos dio consejos valiosos, advertencias, guía. Poetas veteranos en la autoedición, ex editores de diez efímeras revistas sucesivas, libreros, editores, todos se hacían tiempo para explicarnos cómo eran las cosas. Supongo que nos veían tan jóvenes, tan niños, tan ansiosos por saber y por hacer, que no podían contener sus sentimientos paternos, o la esperanza de que sus propios fracasos se tramsutaran, por la alquimia de nuestra ingenuidad, en ese triunfo tan postergado de la poesía, el amor y la revolución.

Claro que cuando tuvimos todos los datos que necesitábamos, y nos pusimos a hacer cuentas con ellos, vimos que no sería tan fácil. El obstáculo era económico. Lo demás podía arreglarse de un modo u otro, no nos faltaba confianza en nosotros mismos, pero la plata había que tenerla.⁴

Uma leitura de *El Cielo* poderia começar por dois fatores aparentemente irrelevantes: o valor monetário de um exemplar da revista e a periodicidade da sua aparição. A revista contou com três números: setembro-outubro de

³ AIRA, César. *La revista Atenea. Relatos reunidos*. Buenos Aires: Mondadori, 2013, p. 37.

⁴ *Ibidem*, p. 31.

1968, novembro-dezembro de 1968 e novembro-dezembro de 1969. O custo de um exemplar do primeiro número foi de 250 pesos argentinos (ou, no exterior, um dólar americano), o do segundo de 150 pesos argentinos (ou 0,50 centavos de dólar americano) e o do terceiro de 200 pesos argentinos (ou um dólar americano). Embora os dois primeiros números tenham sido impressos seguindo o padrão bimestral, entre o segundo e o terceiro a distância de impressão foi de um ano. De impressão, não de lançamento e distribuição. Uma nota incluída após a impressão do segundo número explicava o seguinte⁵:

Por razones administrativas fue diferida la distribución de esta revista en el mes de diciembre. Al aparecer, ahora, la dedicamos a los estudiantes muertos en nuestro país, en el mes de mayo de 1969.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas
www.ahira.com.ar

A distribuição da revista, assim, produziu um intervalo de quase seis meses entre a sua impressão e a sua chegada para o público leitor. As mortes daqueles jovens, diretamente vinculadas às variações de preço da revista, podem talvez explicar esse hiato. A política e a economia definiram ou marcaram não só o preço do poema, senão também as perspectivas do céu.⁶

“¿[P]ara qué sirven las palabras si no pueden constatar que nos devoraron?”, disse a avó a Chapeuzinho Vermelho segundo a versão de “La verdad del bosque” de Alejandra Pizarnik⁷ publicada no primeiro número de *El Cielo*. Logo depois, na abertura do segundo número, “Guerra” de Rimbaud se fe-

⁵ AIRA, César; CARRERA, Arturo. Nota. *El Cielo*. Buenos Aires, n. 2, 1969.

⁶ Como marca Jorge Wolff, a comoção produzida em maio de 1969 também marcou o início de outra revista emblemática do período, *Los Libros*. WOLFF, Jorge H.; [Entre Los Libros y El Cielo](#). *Cuadernos LIRICO*. París, n. 15, 2016.

⁷ PIZARNIK, Alejandra. La verdad del bosque. *El Cielo*. Buenos Aires, n. 1, p. 4, nov./dez. 1968.

chava afirmando: “Sueño con una Guerra, de derecho o de fuerza, de lógica muy imprevista. Es tan simple como una frase musical”⁸. Esse mesmo número incluía “La cultura artística condenada a muerte”, um ensaio de Luis Felipe Noé onde a figura do artista dissociado da sociedade, tal como foi idealizado pelo romantismo burguês e europeu, é atacada por ser considerada elitista e incapaz de agir sobre a realidade: “El ruido de los rebeldes artísticos apenas repercute en el resto de la sociedad”⁹. A crise da arte que percorreu o século XX seria fruto, segundo Noé, tanto da inutilidade da arte para se rebelar contra o mundo burguês quanto da sua incapacidade de evitar que sua rebelião fosse neutralizada pelo mercado, como também da sua impossibilidade de não se definir senão enquanto privilégio de uma minoria e, portanto, reflexo da divisão de classes. Desse modo, se a sociedade capitalista se rege pelo valor, a arte também encontrará no conceito de valoração o seu fundamento. Atacar a ideia de obra de arte como feita por uma práxis especial seria o começo do movimento de colocar não a rebelião dentro da arte senão a arte dentro da rebelião. O final desse mesmo número dois, na dedicatória adicionada uns seis meses depois da edição ter sido feita, parece se fechar como a conclusão lógica das premissas imaginárias estabelecidas pela guerra de Rimbaud e o estatuto da arte na sociedade capitalista analisado por Noé, atravessado o conjunto pela pergunta da avó, raciocínio que fará da revista um calco antecipado ou profético do real imediato presente-futuro.

Em maio de 1969, sob a ditadura militar do general Onganía, numerosas manifestações e greves foram reprimidas com muita violência. Corrientes, Rosario, Tucumán e Córdoba eram os focos mais ativos dessa luta entre as forças armadas e um povo formado, principalmente, por operários e estudantes universitários.¹⁰ “No hay otra alternativa que la violencia”, dizia uma testemunha da época no filme clandestino e coletivo *Argentina, mayo de 1969: Los caminos de la liberación*. Espécie de solidariedade de classe, profissão ou credo, para esses estudantes mortos era o céu que imaginavam Aira e Carrera. Aos estudantes mortos de maio de 1969 poderia ter sido endereçada aquela tradução de Michaux aparecida no número anterior:

⁸ RIMBAUD, Arthur. Guerra. *El Cielo*. Buenos Aires, n. 2, p. 1, nov./dez. 1968.

⁹ NOÉ, Luis Felipe. La cultura artística condenada a muerte. *El Cielo*. Buenos Aires, n. 2, p. 17, novembro-dezembro de 1968.

¹⁰ A irrupção do movimento estudantil e operário na cidade argentina de Córdoba foi denominado “el Cordobazo” e significou a emergência ou manifestação das primeiras organizações guerrilheiras urbanas enquanto uma forma de se enfrentar ao poder militar, que irá tomando cada vez maiores consequências até chegar ao Terrorismo de Estado da Ditadura cívico-militar de 1976: “Lo que había empezado como un cuestionamiento al poder militar establecido, hacia los setenta, la desobediencia armada, se asocia literalmente con la disputa del monopolio de la violencia estatal: “poder y contrapoder”” (BERG, Edgardo H. *El sentido de la experiencia. Literatura, memoria y testimonio en la Argentina de los '90*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2012, p. 53).

¿Qué hago yo aquí?
Yo llamo.
Yo llamo.
Yo llamo.
Yo no sé a quién llamo.
A quién llamo no sé.
Yo llamo a alguien débil,
a alguien quebrado,
a alguien altivo que nada ha podido quebrar.
Yo llamo.
Yo llamo a alguien de allá,
alguien a lo lejos perdido,
alguien de otro mundo.
Aunque sea tarde, yo llamo.¹¹

O sentimento de com-paixão ou impotência da poesia face à violência opaca do real é análogo ao que poderíamos encontrar em um poema de César Fernández Moreno contemporâneo à revista:

Epicedio* a un manifestante

era una manifestación cortita por una avenida larguísima
poca gente de pocos años gritando mucho
vos eras uno cualquiera cualquier pañuelo en alto
un cuello cualquiera
desabrochado para gritar mejor

la manifestación pudo llegar hasta cierta esquina
se produjeron varios disparos
se produjo tu muerte
ahora le llaman "se" a los aliancistas
cómo defenderse con un pañuelo de algodón
Corrientes y Esmeralda
esa cruz de asfalto

yo miraba detrás de un cristal
mejor dicho detrás de un cristal y una cortina
a mí me toca una ínfima parte de tu muerte
pero en materia de muerte la menor fracción equivale al todo
es decir te debo la vida
para no pagarte cometo esta felonía
intento sobornarte con este versito

* Epicedio: (del griego epi, sobre, y kédos, exequias) Composición poética que se recitaba antiguamente delante de un cadáver.¹²

¹¹ MICHAUX, Henri. Poema. Trad. Arturo Carrera. *El Cielo*. Buenos Aires, n. 1, p. 21-22, set./out. 1968.

¹² FERNÁNDEZ MORENO, César. Epicedio a un manifestante. *Sentimientos completos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1981, p. 163.

Qual foi o sentido dessa homenagem, dedicatória, endereçamento ou explicitação de uma dívida ou um dom senão estabelecer um vínculo entre a poesia e a morte, entre a poesia e a juventude, entre a poesia e a violência, entre a poesia e o sagrado, entre a poesia e a profanação da divindade, entre a poesia e a guerra? Se a revista *El Cielo* não era precisamente uma revista combativa e de esquerda, clandestina e militante, esse vínculo poderia parecer aos fundamentalistas daquele contexto convulsionado, embora justo, fraco. A revista toda, lida desde aquela margem, desde aquela nota inserida após os acontecimentos, vira política, e faz dela uma testemunha da guerra e da sobrevivência na catástrofe. E assim, a abertura do último número, o terceiro, o texto de Hölderlin que funcionava como epígrafe da revista, não pode ser senão uma defesa daqueles jovens e das potencialidades que a sua saída às ruas despertara: “¿Qué es la vida de los hombres? Una imagen de la divinidad”.¹³

“Joyas”, datado no dia 1º de agosto de 1874, encontra-se no final do terceiro número. Embora o nome de Mallarmé esteja no cabeçalho do texto, ele é assinado por Marguerite de Ponty, Rose Sélavy da praxis mallarmeana, pseudônimo que implica ao mesmo tempo uma dupla troca do *sujet*: troca de sujeito (e de gênero) que fundamenta a sua vez uma troca de objeto: a moda feminina¹⁴ e não a poesia. E ainda esse objeto se definindo, igualmente, como um entre-lugar ou entre-tempo: vai se deter nas joias, começa argumentando Marguerite, porque estando ainda na meia-estação as coleções não foram definidas e elas, as joias, tem alguma coisa, talvez, de permanente. Isso sim: não qualquer joia, a joia que se encontra em Paris, nas ruas de Paris, por ser ela o resumo do universo, museu ao mesmo tempo que bazar, estranho e esquisito. Em cada joia, em sua constituição, Marguerite lerá uma história do mundo, da viagem da barbárie à civilização, da travessia do Oriente ao Ocidente, do opaco ao brilho, do passado ao porvir. Marguerite lerá na moda o seu caráter efêmero e seu valor de troca na circulação de mercadorias, e na joia uma história do mundo que cria as condições para prever o porvir.

¹³ HÖRDERLIN, Friedrich. ¿Qué es la vida de los hombres? *El Cielo*. Trad. s/cred. Buenos Aires, n. 3, p. 1, novembro-dezembro de 1969.

¹⁴ O endereçamento às mulheres de *La dernière mode*, diz Ana Luiza Andrade, não foi por acaso. É um signo da época industrial do século XIX e demandavam, elas, as mulheres, “antes um olhar estético que se orientasse pelo movimento do consumo de um progressismo técnico nas reformas e modas, visando os mesmos fins de culto ao consumo, do que pelos cultos de antigos símbolos patriarcais.” ANDRADE, Ana Luiza. Nas asas do papel, entre dobras: livro, leque, revista. *Travessia / Outra travessia*. Ilha de Santa Catarina, n. 40 / 1, p. 53, segundo semestre de 2003. (Depoimento sobre a Travessia em seu quadragésimo número).

Arturo Carrera, quase trinta anos depois de *El Cielo*, encontrará na Moda um dos oponentes da Morte:

Hay una presencia de la muerte reforzada desde muchos acontecimientos actuales. La muerte parece estar jugando otra vez, a fin de siglo, una pulseada con la moda. Allí son dos hermanas –porque la Moda es hija de la madre de la Muerte– y se reconocen, y charlan, y ríen. La Moda le dice a la Muerte, entre otras cosas: “... digo que nuestra naturaleza y costumbre común es renovar continuamente el mundo, pero vos desde el principio te lanzaste a las personas y a la sangre, yo me conformo casi siempre con las barbas, los cabellos, los vestidos, los muebles, los palacios y cosas tales...”¹⁵

A troca de *sujet*, conforme Arturo, evidenciava uma utopia, corrente no século XIX: “las mujeres (o Evas futuras) aman la moda porque en ella está, como la semilla en el fruto, la estimulante utopía del porvenir”¹⁶. Essa utopia, de certo modo, a relaciona com a poesia, sendo, como é, a utopia uma reflexão sobre o tempo, uma tarefa da esperança:

Yo creo que la profundidad de la moda reside, por ejemplo, en el hecho de que no se la considere algo profundo. Si acaso a la poesía no se la considerara algo profundo, como ocurre habitualmente, sería tan importante como la moda. Lo importante de la moda es su exceso de contemporaneidad. Y lo importante de la poesía es su perceptible relación con un tiempo moroso. Ambas “trabajan” con el tiempo. La poesía parece que nos quiere advertir algo sobre el tiempo. La moda, en cambio, nos disuade. Quizás la indiferencia, la disuasión atraen al arte, y hasta lo arrastran tras de sí.¹⁷

Nesse trabalho sobre o tempo, dissuasão ou advertência, a moda e a poesia estão guardando a memória na previsão sempre catastrófica do futuro. E assim, “Cadáveres” de Néstor Perlongher será para Carrera um poema sobre a Moda “porque es un poema de anticipación: anticipa la Moda de una temporada en el Infierno. No la dictadura militar en la Argentina sino sus secuelas, sus escuelas; en cierto modo, lo que vivimos hoy, lo que nos toca vivir”¹⁸. E é precisamente por isso que a poesia quer guardar para si um instante moroso, um instante que produz uma descontinuidade na duração, que escande o tempo e se confronta à violenta arbitrariedade da Morte. A defesa do corpo e suas

¹⁵ GARCÍA, Raúl. [Arturo Carrera explica qué es “La última moda”](#). Página 12, Buenos Aires, 25 de setembro de 1998.

¹⁶ Ibidem, s/p.

¹⁷ Ibidem, s/p.

¹⁸ CARRERA, Arturo. 1999: *Hermana Moda, hermana Muerte*. *Ensayos murmurados*. Buenos Aires, Mansalva, 2009, p. 117.

dobras, início do mistério e do desejo, se constitui numa defesa da vida, do tempo-espço de uma vida que sempre quer se manter soberana. A revista *El Cielo*, por fim, se definiu enquanto o dom da poesia para a juventude, fazendo dela o ponto de interseção do soberano com o divino, da poesia com a guerra, da morte com o sagrado.

“De todos modos pienso que esos cambios habría que ligarlos no sólo a la voluntad personal de los escritores, sino también al momento de la lucha de clases en la Argentina”, começava argumentando Ricardo Piglia no final da entrevista a Rodolfo Walsh, publicada em março de 1970. E continuava:

Quiero decirte: no es casual que nos planteemos esa problemática, esta discusión en este momento, a un año del Cordobazo. La movilización de las masas les replantea constantemente a los intelectuales el problema de sus posibilidades y de sus maneras de actuar, participar en la lucha del pueblo.”¹⁹

Precisamente, e devagar, começa a aparecer nos diários do próprio Walsh a ideia de uma “literatura clandestina”, especificamente no final de 1969, em princípio enquanto contraposição à chamada “escrita de direita” ou “literatura burguesa” e como consequência do seu trabalho na direção e redação do periódico da CGT dos argentinos.²⁰ As novas condições da escrita (clandestina, nômade e de assinatura anônima ou pseudônima) viriam acompanhadas de novas formas de circulação e da exigência de uma transformação do leitor, agora distribuidor e propagador do texto, como evidencia o final de uma nota mimeografa de *Cadena Informativa*:

¹⁹ PIGLIA, Ricardo. Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje a Rodolfo Walsh. In: WALSH, Rodolfo: *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006, p. 67.

²⁰ “Sólo el pueblo salvará al pueblo” (“CGT 1º de Mayo: Mensaje a los trabajadores y al pueblo argentino”. *Semanario CGT de los argentinos*. Edição comemorativa, tomo I. Buenos Aires: Página 12, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, [n. 1, 1 de maio de 1968] p. 15), acabava afirmando a “Mensaje a los trabajadores y al pueblo argentino”, ata de fundação da parte cindida da CGT que respondia a Raimundo Ongaro, a CGT dos argentinos, publicada no primeiro número do seu *Semanário*, no dia primeiro de maio de 1968. No mesmo texto pode ser lida a famosa frase atribuída a Walsh: “Un intelectual que no comprende lo que pasa en su tiempo y en su país es una contradicción andante, y el que comprendiendo no actúa, tendrá un lugar en la antología del llanto, no en la historia viva de su tierra” (Ibidem, p. 13). O semanário sindical reunirá tanto aos operários quanto aos estudantes, sacerdotes do terceiro mundo e intelectuais num enfrentamento constante com a ditadura de Onganía e “la oligarquía, los monopolios y el imperialismo” durante 49 números regulares até julho de 1969, data onde passou à clandestinidade até fevereiro de 1970. No texto “Un millón de ejemplares: 33 semanas junto al pueblo”, aparecido no número 33 do dia 12 de dezembro de 1968, se explicitava a função do *Semanário*: “De esa definición [política] surge el doble papel del periódico obrero. Es un medio de información y esclarecimiento, pero es también y sobre todo un factor de organización” (“Un millón de ejemplares: 33 semanas junto al pueblo”. *Semanario CGT de los argentinos*. Edição comemorativa, tomo III. Buenos Aires: Página 12, Universidad Nacional de Quilmes, 1997, [n. 33, 12 de dezembro de 1968] p. 39).

Cadena Informativa es uno de los instrumentos que está creando el pueblo argentino para romper el bloqueo de la información. *Cadena Informativa* puede ser *usted mismo*, un instrumento para que *usted* se libere del Terror y libere a otros del Terror. Reproduzca esta información, hágala circular por los medios a su alcance: a mano, a máquina, a mimeógrafo. Mandé copias a sus amigos: nueve de cada diez las estarán esperando. Millones quieren ser informados. El Terror se basa en la incomunicación. Rompa el aislamiento. Vuelva a sentir la satisfacción moral de un acto de libertad.

DERROTE AL TERROR, HAGA CIRCULAR ESTA INFORMACIÓN.²¹

A passagem à clandestinidade implicaria, num primeiro momento, o apagamento do privilégio social que a obra produz a partir do reconhecimento cultural e do valor monetário do mercado para, em um segundo momento, se situar e se definir na modéstia, no artesanal, no mínimo, no precário. A perda do artista no anonimato o assemelharia a um operário: sua obra não poderia ser diferenciada da obra de outro. A confusão do escritor na multidão o situaria junto aos terroristas: a máquina de escrever vira uma máquina de guerra.²² Obliterando a autoria o texto poderia se inserir de um outro modo no mundo da ação. Nessa tentativa, podemos entender a antecipação da experimentação no campo da literatura daquilo que apenas alguns anos depois Walsh proporia como *modus operandi* na política de Montoneros. A vanguarda estética anticipa à vanguarda política e postula uma forma-de-vida intensa e radical.

²¹ WALSH, Rodolfo. Crónica del terror. Informe N° 1 (Diciembre de 1976). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008, p. 424.

²² “Si las armas de la guerra que hemos perdido era el FAL y la Eneka, las armas de la resistencia que debemos librar son el mimeógrafo y el caño”, fechava o seu “Aporte del 2 de enero de 1977” (WALSH, Rodolfo. Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a una hipótesis de resistencia (2 de enero de 1977). *Cartas y documentos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 140) à Cúpula de Montoneros, retomando de algum modo o final da conversação com Piglia, ainda que naquele março de 1970 ainda referia-se ao romance: “Solamente se plantea el problema de este lado; entonces, vos tenés que hablar, tenés que decir eso con los escritores de izquierda. Hay un dilema. De todos modos, no es tarea para un solo tipo, es una tarea para muchos tipos, para una generación o para media generación, volver a convertir la novela en un vehículo subversivo, si es que alguna vez lo fue. Desde los comienzos de la burguesía, la literatura de ficción desempeñó un importante papel subversivo que hoy no lo está desempeñando, pero tienen que existir maneras de que vuelva a desempeñarlo y encontrarlas. Entonces, en ese caso, habrá una justificación para el novelista en la medida en que se demuestre que sus libros mueven, subvierten. Por otro lado, mientras uno está fuera de todo contacto con la acción política, ya sea directa o por el medio que te rodea, uno está alienado en el concepto burgués de la literatura. Sos un inocente en realidad, vos estás en realidad compitiendo con estos tipitos a ver quién hace mejor el dibujito cuando en realidad te importa un carajo, porque vas a estar compitiendo con estos tipos... hasta que te das cuenta de que tenés un arma: la máquina de escribir. Según cómo la manejas es un abanico o es una pistola, y podés utilizar la máquina de escribir para producir resultados tangibles, y no me refiero a los resultados espectaculares, como es el caso de Rosendo, porque es una cosa muy rara que nadie se la puede proponer como meta, ni yo me lo propuse, pero con cada máquina de escribir y un papel podés mover a la gente en grado incalculable. No tengo la menor duda” (em PIGLIA, Ricardo. Hoy es imposible en la Argentina hacer literatura desvinculada de la política. Reportaje a Rodolfo Walsh. In: WALSH, Rodolfo. *Un oscuro día de justicia. Zugzwang*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2006, p. 68-69).

As numerosas notas que, durante grande parte de 1976 e começos de 1977, Rodolfo Walsh envia à Condução Nacional de Montoneros, no entanto o seu caráter a cada vez mais urgente e agônico, não tiveram resposta alguma. Nelas, diante o fracasso dos métodos de combate desenvolvidos por Montoneros e antecipando o extermínio que se via / vinha, se situando no contexto de uma “dura realidad”, “que no permite a las masas ni siquiera pensar el poder, sino resistir para sobrevivir”²³, Walsh começa a pensar algo que parecia inconcebível: empreender a retirada e construir a resistência, “forma de guerra diluída”²⁴, anulando a lógica do grupo e se focalizando em ações dispersas e súbitas individuais. “Un centenar de oficiales dispersos en el territorio, sin otro lazo orgánico que la unidad de doctrina, es suficiente para sostener la resistencia si se cuenta con recursos adecuados en dinero, documentación, propaganda y explosivos”, afirmava na sua nota do dia 2 de janeiro de 1977.²⁵ O modelo era a resistência palestina, analisada *in situ* para uma série de notas aparecidas em *Noticias*, o jornal da agrupação Montoneros, onde ele encontrou, conforme Daniel Link, “un modelo de resistencia popular-militar ante las fuerzas represivas del Estado. Es la legitimidad de la guerra lo que en ese conflicto se juega, y lo que Walsh demuestra es que la violencia es siempre del Estado. Sin esa violencia previa y constitutiva de las sociedades modernas no habría, tal vez, guerrillas.”²⁶ A lógica da resistência não era a lógica

²³ WALSH, Rodolfo. Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a la discusión del informe del Consejo (13 de diciembre de 1976). *Cartas y documentos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 111.

²⁴ Idem; Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a una hipótesis de resistencia (2 de enero de 1977). *Cartas y documentos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 122.

²⁵ Ibidem, p. 122.

²⁶ LINK, Daniel. Nota a “La revolución palestina” y “Respuesta a la Embajada israelí”. In: WALSH, Rodolfo. *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Edición corregida y aumentada a cargo de Daniel Link. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2008, p. 283. O que ele encontra em Fatah é facilmente identificável com Montoneros, sobre tudo enquanto organização e ações. Por exemplo, no seguinte trecho, onde recolhe a explicação de um dos seus dirigentes sobre a inseparabilidade do militar e a política: “A pesar del origen de sus fundadores, Fatah puso siempre el acento en la lucha de masas, además de la acción armada: “Si abordáramos solamente la lucha armada, estaríamos condenados al fracaso, porque en términos militares partimos de una situación de inferioridad. Pero si abordáramos solamente la lucha política, también estaríamos perdidos, porque tarde o temprano chocaríamos con la realidad de que el enemigo nos domina por la fuerza. La lucha armada es insoluble de la lucha política, y el descuido de una o de otra equivale a convertir la guerra revolucionaria en una aventura. En consecuencia, nosotros no diferenciamos entre acción política y acción militar, ni mandamos a combatir a nadie que no haya pasado por la organización política.” (Ibidem, p. 409). As críticas à grandiloquência de Montoneros vem desse lado também por entender o conflito não a partir da lógica do menor que estabelece a resistência e sim a partir das dimensões extraordinárias de uma guerra: “Todo lo hacemos y lo pensamos a lo grande. Nuestra lucha es una guerra. Nuestra propaganda tiene que llegar a cuatro millones. Aunque

da guerra: a organização da guerra “es centralizada, homogeneizada a través del funcionamiento partidario y dependiente de un aparato especializado”, enquanto que a organização da resistência “se basa en grupos reducidos e independientes cuyo nexos principal es la unidad de la doctrina (a expensas de la unidad funcional) y que en función de una gran autonomía táctica rescatan hasta cierto punto la “inteligencia” del cuadro individual”.²⁷ Isso significava fazer de Montoneros uma organização espectral além da representação imediata e da hierarquia celular revolucionária para dar passo a um sujeito cuja ação, embora ainda regida pelas linhas gerais do movimento, partia do próprio indivíduo e buscava não o confronto e sim a sobrevivência. Aquilo que antes Walsh exigiu ao romance, passar da representação a apresentação²⁸, da mostra à ação, o exigia agora à estrutura de Montoneros. Propondo a resistência nesses termos, Rodolfo Walsh mudava a concepção da guerra e do poder e chamava a esperar:

Objetivos de la resistencia

Lo que diferencia a la guerra de la resistencia es la respuesta a la pregunta sobre el poder. La guerra pone en la orden del día la conservación del poder que se dispone a la toma del poder que se carece.

La resistencia cuestiona los efectos inmediatos del orden social, incluso por la violencia, pero al interrogarse por el poder, responde negativamente porque no está

criticamos el militarismo, todo el documento parece la receta para que un Ejército rompa el cerco de otro y luego lo derrote. Hay que ser más modesto. Nosotros tenemos que resistir junto al pueblo a la dictadura. Necesitamos mucha propaganda. Tenemos que irnos organizando en la lucha sin delirios de grandeza y pensando en plazos largos” (Idem, Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: observaciones sobre el documento del Consejo del 11/11/76 (23 de noviembre de 1976). *Cartas y documentos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 70).

²⁷ Idem, Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a una hipótesis de resistencia (2 de enero de 1977). *Cartas y documentos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 130.

²⁸ A opção combativa de Walsh pela, assim chamada frente à representação, apresentação, significa uma reconstituição da divisão genérica-classista estabelecida, conforme Piglia, na ficção argentina no século XIX: “La ficción como tal en la Argentina nace, habría que decir, en el intento de representar el mundo del enemigo, del distinto, del otro (se llame bárbaro, gaucho, indio o inmigrante). Esa representación supone y exige la ficción. Para narrar a su grupo y a su clase desde adentro, para narrar el mundo de la civilización, el gran género narrativo del siglo XIX en la literatura argentina (el género narrativo por excelencia, habría que decir: que nace, por lo demás, con Sarmiento) es la autobiografía. *La clase se cuenta a sí mismo bajo la forma de la autobiografía y cuenta al otro con la ficción.*” (PIGLIA, Ricardo; Echeverría y el lugar de la ficción. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1993. p. 8-10). Sobre Walsh, em outro lado Piglia afirmará: “Un uso político de la literatura debe prescindir de la ficción. Esa es una de las lecciones de Walsh” (Idem, He sido traído y llevado por los tiempos. *Crisis*. Buenos Aires, n. 55, novembro de 1987, p. 16). Precisamente porque o outro de Walsh não é o inimigo é que pode entrar na ficção para, a partir disso, reconstituí-la e politizá-la.

en condiciones de apostar por él. El punto principal en su orden del día es la preservación de las fuerzas populares hasta que aparezca una nueva posibilidad de apostar al poder.²⁹

Aquilo que Walsh começou a pensar a partir da literatura clandestina no final da década de 1960 e que aos poucos levou adiante na década seguinte, até a concreção absoluta do projeto na série das cartas, também o colocou na agenda das prioridades para o futuro de Montoneros através dessa resistência fantasmática que, instalando a conspiração e o complô na constituição do social e instaurando a lógica do assalto e não do consenso, redefinía a guerra enquanto civil e constante.³⁰ A literatura, assim, converte-se no laboratório para a práxis revolucionária e a vanguarda estética antecipa a vanguarda política. A suspensão da economia pela marginalidade do nomadismo anônimo da clandestinidade situa à escrita num outro território. Aquele confronto da vanguarda estética concretista não representativa da constelação *Arturo* com a força representativa da época, o primeiro peronismo, teria muito tempo depois um fechamento inesperado. A diluição da guerra no espectro da resistência tentou, quebrando a mimese e suspendendo o valor, estabelecer o tempo messiânico da irrupção da não representação e do impossível no presente agônico.

²⁹ WALSH, Rodolfo; Documento de Rodolfo Walsh a la Conducción Nacional de Montoneros. Asunto: aporte a una hipótesis de resistencia (2 de enero de 1977). *Cartas y documentos*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2014, p. 119-120.

³⁰ A reconceptualização da guerra civil a partir da resistência difusa e da situação assimétrica do combate faz de Walsh um precursor do *modus operandi* proposto pelo Comitê Invisível que, tirando a militarização da guerra civil, coloca na vida a estratégia que faz frente à “rede mundial de dispositivos locais de governo, isto é, um aparelho mundial, reticular, de contrainsurreiçãõ” (COMITÊ INVISÍVEL; *Aos nossos amigos. Crise e insurreiçãõ*. Trad. Edições Antipáticas. São Paulo: n-1 edições, 2016, p. 185), considerando assim a insurreiçãõ não enquanto ruptura da cotidianidade senãõ como sua continuaçãõ ética, sendo que até os detalhes mais corriqueiros e ínfimos da vida comum foram colocados no mesmo patamar que a revoluçãõ. A testemunha de um chamado “amigo do Cairo”, em 2010, e a posterior conclusãõ não podem senãõ lembrar a Walsh: “«Acho que o que salvará o que acontece até o momento no Egito é que não há um líder desta revoluçãõ. Essa talvez seja a coisa mais desconcertante para a polícia, para o Estado, para o Governo. Não há nenhuma cabeça a cortar para que esta coisa pare. Como um vírus que se transmuta permanentemente para preservar sua existênciã, foi isso que nos permitiu conservar esta organizaçãõ popular sem hierarquia, completamente horizontal, orgânica, difusa». De resto o que não se estrutura como um Estado, como uma organizaçãõ, só pode ser disperso e fragmentário e encontrar, em seu caráter de constelaçãõ, a própria matéria para sua expansãõ.” *Ibidem*, p. 276-277.

Recebido em 5 de junho de 2017

Aceito em 24 de julho de 2017

PIERRE MENARD

LEITOR-CRIADOR

Jorgelina Rivera
UNESP / CAPES

RESUMO: O escritor Jorge Luis Borges reproduz no seu artifício "Pierre Menard, autor del Quijote" (1939, originalmente) o conceito de palimpsesto e instaura por meio deste uma poética de leitura (Monegal), executada pelo seu próprio autor. Menard torna-se uma personagem arquetípica que emula ironicamente a escritura dos precursores recuperando os interstícios do passado, quer dizer, a volta à tradição, trabalho executado tanto por Borges como pelo reconhecido poeta Haroldo de Campos na sua poética sincrônica. Há uma desintegração do tempo e do espaço na escritura deste artifício e Menard torna-se um exemplo ilustrativo que esboça a literatura como um conjunto de fragmentos inter-relacionados. A noção de autor é abolida, segundo cada época o texto vai ser lido de uma forma diferente: as condições de recepção de um texto não dependem do autor e sim da experiência do leitor. Borges anuncia através deste texto o caráter infinito da literatura.

PALAVRAS-CHAVE: Tradição. Poética da leitura. Pierre Menard.

PIERRE MENARD

READER-CREATOR

ABSTRACT: The writer Jorge Luis Borges reproduces in his artifice "Pierre Menard, author of Don Quixote" (1939, originally) the concept of palimpsest and establishes through this a poetics of reading (Monegal), executed by its own author. Menard becomes an archetypical character who ironically emulates the writing of the precursors recovering the interstices of the past, that is to say, the return to the tradition, work executed by Borges and the well-known poet Haroldo de Campos and his synchronic poetic. There is a disintegration of time and space in the writing of this artifice, and Menard becomes an illustrative example that outlines the literature as a set of interrelated fragments. The notion of author is abolished, according to each epoch the text will be read in a different way: the conditions of receipt of a text do not depend on the author but on the experience of the reader. Borges announces through this text the infinite character of literature.

KEYWORDS: Tradition. Poetics of reading. Pierre Menard.

Jorgelina Rivera é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras na Universidade Estadual Paulista.

PIERRE MENARD LEITOR-CRIADOR

Jorgelina Rivera

VISÃO GERAL DO ARTIFÍCIO

No *artifício* “Pierre Menard, autor del Quijote”, Borges destrói por completo a concepção de identidade fixa de um texto e do autor, portanto: da escrita original.¹ No começo do relato, o narrador, e admirador de Pierre Menard, faz um catálogo das obras visíveis e não-visíveis do autor apócrifo. Por quê visíveis e não-visíveis? Esta é uma questão que não está explicitada no artifício, porém, acreditamos que seja de suma importância questionar-se o porquê dessa classificação:

Nessa divisão apresentada pelo narrador já se situa um primeiro estranhamento, pois como seria possível, para um estudo acadêmico, considerar a obra de um autor visível ou invisível? Dentro de tal questão se situa uma evidência fundamental: a de que, ao reconhecer a existência de uma obra visível e uma obra invisível, o narrador expõe uma percepção figurativa da obra do autor, contrastante à lógica da visão acadêmica, daí constatarmos que o caráter de estudo acadêmico é algo apenas dissimulado pelo narrador para atrair o leitor do conto, fazendo com que este leve o texto “a sério”.²

Certamente, nesta divisão arbitrária das obras de Pierre Menard, o narrador consegue um efeito contrário daquele que pretende erguer ao longo de todo o texto. Ao longo da narração a personagem, amiga do escritor apócrifo, tentará utilizar variados mecanismos de verossimilhança para convencer o leitor que Pierre Menard realmente existiu e que escreveu o *Quijote*. Assim, dentro da primeira divisão da obra menardiana derivam três ramais: a) aqueles textos que escreveu com base a autores ou obras reais – para criar um efeito de verossimilhança no artifício, b) as obras apócrifas e, c) aqueles textos que não têm referência nenhuma com a realidade ou *apocrifidade*: são tão fictícios como o seu criador.

Por sua parte, a obra não visível é, precisamente, a escritura calcada palavra por palavra dos capítulos nono, trigésimo oitavo e um fragmento do vigé-

¹ Do mesmo jeito que é impossível recuperar a escrita original, podemos nos perguntar o que seria ser argentino originalmente. Vemos traços de argentinidade, porém, a essência em si, qual é? Forte relação com a cultura europeia.

² NUNES, Nayna Gasparotti.N. *O leitor nas trilhas do texto: um diálogo entre a teoria de Umberto Eco e a poética da leitura de Jorge Luis Borges*. São José do Rio Preto: UNESP/IBILCE, 2007, p. 72.

simo segundo da primeira (ou segunda) parte do *Quijote* de Cervantes (1605, aprox.). Nesse ponto é que começa a surgir a tensão própria do relato: quem é esta personagem e por quê pretende realizar uma cópia do *Quijote* que já possui um autor? Por que o narrador não o acusa de plágio e, ainda, o elogia? Estes são os primeiros interrogantes que o leitor comum poderia formular no percurso da leitura. Detrás de tudo isto existe uma possível justificativa: Borges quebra com a lógica estabelecida para sugerir-nos outros caminhos de compreensão. Portanto, a escolha desses capítulos não foi aleatória, essas passagens já esboçavam a figura do Pierre Menard borgiano.

Assim, no capítulo nono, Cervantes se vale de uma artimanha predecesora àquela do escritor argentino para criar maior verossimilhança no seu *Don Quijote*: trata-se da criação de um historiador apócrifo, Cide Hamete Benengeli, de raízes espanholas e árabes. A partir deste capítulo o texto cervantino deixa de pertencer ao seu autor, de tal modo, a autoridade é adjudicada ao historiador muçulmano que aparece de um modo inesperado:

Estamos en el origen mismo de las magias liberadoras de la novela moderna: la ficción no es puro privilegio de los personajes, sino también que puede des-realizar a su autor y a sus lectores. Y al hacerlo librárnos [...] transitoriamente de las esclavitudes del mundo real.³

Desse modo, Borges cria a ilusão de que nós mesmos, leitores, também podemos ser simples criaturas que formamos parte do sonho de um outro alguém o que cria a ilusão da técnica das caixas chinesas. O narrador do *Quijote*, que é o próprio Cervantes atuando dentro da sua própria história, no embate com o manuscrito da sua suposta obra, afirma que:

Cuando yo oí decir Dulcinea del Toboso, quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de Don Quijote. Con esta imaginación le di prisa que leyese el principio; y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: Historia de Don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo. Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro; y salteándosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real, que si él tuviera discreción, y supiera que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de la compra.⁴

³ FRANZ, Carlos. *Don Quijote encuestado: o reescribir sin reir*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, p. 2, 2008.

⁴ CERVANTES SAAVEDRA. Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Ediciones de La Lectura, 1911-1913, 1999.

Segundo Cervantes, o romance do *Quijote de la Mancha* é uma tradução de um texto mais antigo que relata fatos verídicos, Quixote, então, é uma personagem real. Do mesmo modo que Cervantes, Jorge Luis Borges utiliza uma personagem apócrifa para dizer que é o autor da obra espanhola. Talvez por esse motivo, o escritor argentino tenha decidido por enfatizar no título a condição arbitrária de ser criador de um texto “Pierre Menard, autor del Quijote” realmente pode ser o autor do livro já que a justificativa reside em dar uma prioridade ao leitor e a contextualização de recebimento do texto (tempo, espaço) que ao próprio escritor.

Ironizando até o extremo, Borges diz, no final do relato: “Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas.”⁵ Nesta empreitada, Menard executou a mesma tarefa que Cervantes já anunciava no século XVII por meio da figura de Cide Hamete Benengeli. O objetivo do historiador fictício era contar e resenhar a história do Quixote sem alterar os fatos: isto se vê refletido na missão de Menard cuja meta final era copiar “palabra por palabra” o *Quijote* cervantino, evitando assim, falsear os verdadeiros acontecimentos do romance.

Além disso, não podemos deixar de mencionar uns dados interessantes apontados por Monegal sobre as tentativas de reescrita do *Quijote* que foram executadas anos atrás por outros escritores:

El intento de reescribir *Don Quijote* no es nuevo. Ya en 1614, un año antes de que apareciera su segunda parte por Cervantes, un escritor seudónimo, Alonso Fernández de Avellaneda, publicó su propia segunda parte. Mucho después Juan Montalvo de Ecuador y los españoles Miguel de Unamuno y Azorín escribieron sus propias versiones del libro y de sus personajes. Pero ninguno de ellos intentó reproducir literalmente la obra. Es esa ambición lo que separa del resto al loco proyecto de Menard.⁶

Borges demonstra que julgamos de modos diferentes um texto segundo seu contexto, é a poética da leitura. Genette em 1964 em “La littérature selon Borges” afirma que:

La génesis de una obra en el tiempo histórico y en la vida de un autor es el momento más contingente e insignificante de su duración... El tiempo de un libro no es el tiempo limitado de su escritura, sino el tiempo ilimitado de la lectura y de la memoria.⁷

⁵ BORGES, Jorge Luis Pierre Menard, autor del Quijote In: *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 744.

⁶ MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges, una biografía literaria*. México DF: Tierra Firme, 1987, p. 299.

⁷ GENETTE, Gérard. *La littérature selon Borges*. Tradução por E. R. Monegal. Paris: L'Herne, 1964, p. 132.

Por sua vez, o capítulo vinte e dois não é especificado como pertencente a parte um ou dois do romance, mas, acompanhando a nossa leitura, ele age de um modo invisível e sub-repticiamente no artifício. Isto, se considerarmos que Menard pensou no capítulo da segunda parte do *Quijote*, centrado numa personagem dedicada ao labor de reescrever livros que já existiam:

él respondió que su profesión era ser humanista; sus ejercicios y estudios, componer libros para dar a la estampa, todos de gran provecho y no menos entretenimiento para la república [...] Otro libro tengo también, a quien he de llamar Metamorfóseos, o Ovidio español, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, quién el Caño de Vecinguerra, de Córdoba [...] Otro libro tengo, que le llamo Suplemento a Virgilio Polidoro, que trata de la invención de las cosas, que es de grande erudición y estudio, a causa que las cosas que se dejó de decir Polidoro de gran sustancia, las averiguo yo, y las declaro por gentil estilo.⁸

A personagem cervantina é um estudante humanista, especificamente, um acadêmico que tem como objetivo estudar as línguas e literaturas antigas: na colocação podemos observar que cita dois grandes autores do período clássico: Ovídio e Virgílio.

No entanto, o jovem não se dedica apenas à tarefa de copiar, como executava Pierre Menard, na citação ele explicita que além de reescrever os livros para difundir a cultura ele os corrige e aprimora. Sua tarefa vai além da proposta menardiana e pode, até, ser parecida com o trabalho que fazem Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos com a tradição literária: utilizar os precursores para ir além deles e criar um novo texto.

Assim, Jorge Luis Borges constrói a figura de Pierre Menard como mais um leitor do quase infinito romance de Cervantes. Em “Magias parciales del Quijote” (1952) o escritor argentino comenta que a obra do escritor espanhol se torna ambígua e ainda mais na segunda parte, quando “los protagonistas han leído la primera, los protagonistas del Quijote son, asimismo, lectores del Quijote.”⁹ Deste modo, João Alexandre Barbosa afirma que “a escritura borgeana vai se fazer, cada vez mais, dependente daquela *técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas* que ele acentuava como contribuição central de Menard à arte da leitura.”¹⁰

⁸ CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, op. cit.

⁹ BORGES, Jorge Luis. Magias parciales del Quijote. In: *Obras Completas 2*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 49.

¹⁰ BARBOSA, João Alexandre. Borges, leitor do *Quixote*. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 66.

MENARD E BORGES: O LABIRINTO, A LEITURA E O INFINITO

Um aspecto interessante de ser notado é o fato de o narrador borgiano mencionar a ninfa Eco, presente no capítulo 26 – não ‘escrito’ por Pierre Menard – do romance cervantino: “Noches pasadas, al hojear el capítulo xxvi —no ensayado nunca por él— reconocí el estilo de nuestro amigo y como su voz en esta frase excepcional: *las ninfas de los ríos, la dolorosa y húmida Eco*”.¹¹ Nesse capítulo, Cervantes retoma o *Amadís de Gaula* (1508) de Garci Rodríguez de Montalvo, um ciclo de novelas marcante na Espanha medieval. A tradição é retomada de um modo explícito pelo escritor espanhol ao ser recordado por um Quixote melancólico. Além disso, nos interessa destacar a importância da menção da ninfa grega. No texto de Cervantes lemos:

En esto, y en suspirar, y en llamar a los faunos y silvanos de aquellos bosques, a las ninfas de los ríos, a la dolorosa y húmida Eco, que le respondiese, consolasen y escuchasen, se entretenía, y en buscar algunas yerbas con que sustentarse en tanto que Sancho volvía.¹²

A ninfa Eco, na tradição, não fica tão marcada como a figura de Narciso: ela simplesmente se torna um “ruído de fundo” como escreve o crítico Ítalo Calvino em *Por que ler os clássicos* (1991)¹³ e nesse sentido, aparentemente, Menard se iguala a Eco. A ninfa não seleciona: só repete as últimas palavras; o som que ela produz não é reproduzido. Aqui vale notar que Haroldo e Borges não vão repetir, vão recriar, esse eco se transforma, vira uma outra coisa, marcada pelo novo dentro da própria tradição. Deste modo, Narciso se basta, mas Eco não. Não foi em vão que Borges citou essa passagem: Pierre Menard repete igual a Eco: “simbolista de Nîmes, devoto essencialmente de Poe, que engendró a Baudelaire, que engendró a Mallarmé, que engendró a Valéry, que engendró a Edmond Teste”¹⁴, todos estes escritores altamente inventivos e leitores uns dos outros.

É nessa necessidade de procurar uma série de influências anteriores a sua personagem que Borges cria um efeito de verossimilhança no seu artifício. Esse recurso junto com as notas ao pé “1: Madame Henri Bachelier enumera asimismo una versión literal de la versión literal que hizo Quevedo de la

¹¹ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote op. cit., p. 741.

¹² CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, op. cit.

¹³ CALVINO, Italo. *Porque ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

¹⁴ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote, op. cit., p. 741.

Introduction à la vie dévôte de San Francisco de Sales.”¹⁵ e o listado de obras visíveis fazem que o escrito borgiano se assemelhe a um verdadeiro ensaio acadêmico.

A figura de Pierre Menard foi arquitetada segundo os princípios da verossimilhança de Aristóteles em sua *Poética*, conseqüentemente, é verossímil e contém um *plus*: Menard torna-se quase real. Os recursos mencionados, que Jorge Luis Borges utiliza para a construção do poeta simbolista; provam, de algum modo, que este escritor apócrifo existiu em algum momento da história da literatura. Borges quer demonstrar que existiu Pierre Menard, ele quer evidenciar com esses dados mencionados que o escritor francês existiu. As datas dão uma precisão no relato: “me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne”.¹⁶ Além disso, vale a pena anotar que a obra do escritor fictício transforma-se no centro do relato; Pierre Menard é apenas uma sombra do seu listado de produções: é um reflexo do fragmentário *Quijote* que esboçou. Pierre Menard representa um mero instrumento porta voz que anuncia a morte do autor e o prevalecimento do leitor, é a ideia que Borges retrata nos seus ensaios e entrevistas.

O que difere em ambos os *Quijotes* é o momento em que eles são lidos, não se trata simplesmente de Eco, uma repetição, porque os leitores são outros. Pierre Menard acentua a relevância da leitura quando se quer considerar o diálogo do escritor com a tradição. Dentro da sua linha argumentativa, o criador apócrifo afirma que o livro original de Cervantes é contingente e desnecessário para enfrentar-se a onipotência do autor por sobre o leitor. O texto menardiano e o cervantino são idênticos se pensarmos que o último transcreveu palavra por palavra o primeiro, porém, se tornam diferentes quando pensamos no campo não imanente: na importância do leitor na criação de um sentido. O artifício afirma a quase impossibilidade de ser um escritor original no século XX. A maneira como foi lido Cervantes na sua época e no tempo de Menard vai ser totalmente diferente.

Com o procedimento que abraça Pierre Menard não existem as escrituras originais e fica afetado o princípio de propriedade sobre uma obra de arte.¹⁷ Esta problemática se cria por meio da concepção do tempo borgiana: problema central da metafísica e um dos temas fundamentais na sua poética: “Para Borges el tiempo es lo irreversible. Oloso señala el sentido trágico del pasa-

¹⁵ Ibidem, p. 739.

¹⁶ Ibidem, p. 740.

¹⁷ SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995, p. 27.

do en este tiempo recurrente de Borges “cuya irreversible consecuencia es la muerte” [...] para Borges está probado que el tiempo no existe.”¹⁸

Nesse relato temos um exemplo ilustrativo da abolição ou desintegração do tempo: passado, presente e futuro convivem e é por isso que Cervantes não tem mais direito do que Menard sobre a sua própria obra.¹⁹ O próprio texto “Pierre Menard” torna-se um texto não-argentino, ele pertence ao patrimônio da humanidade, é universal como *A Divina Comedia* dantesca. Os escritores de ontem, hoje e amanhã são amalgamados em um só: o escritor universal. Nesse sentido, Borges acompanha a ideia de Platão: “el tiempo es la imagen móvil de la eternidad, el modo en que la divinidad se proyecta en el mundo de los hombres”²⁰.

Por um lado, temos Menard, personagem apócrifa que pretende escrever uma história já escrita vários séculos antes: “El Quijote es un libro contingente, el Quijote es innecesario. Puedo premeditar su escritura, puedo escribirlo, sin incurrir en una tautología” e “Mi recuerdo general del Quijote, simplificado por el olvido y la indiferencia, puede muy bien equivaler a la imprecisa imagen anterior de un libro no escrito.”²¹ Por outro lado, a outra personagem atuante no artifício é o admirador dele, o narrador homodiegético²² do artifício que não duvida das palavras do escritor apócrifo, sua credulidade chega ao limite do absurdo: “Su admirable ambición era producir unas páginas que coincidirían – palabra por palabra y línea por línea – con las de Miguel de Cervantes.”²³

Assim, temos definidas as figuras de narrador e personagem principal, o conflito central do relato é a empresa que Pierre Menard se propõe, a criação de um texto já existente, porém, melhor do que o original. O nó da história é gerado a partir da seguinte citação: “No quería componer otro Quijote —lo cual es fácil— sino *el Quijote*. Inútil agregar que no encaró nunca una transcripción mecánica del original; no se proponía copiarlo.”²⁴ Esta ideia dispara o conflito ou problematização da história e o afã cego do narrador em louvá-lo e justificá-lo até atingir os limites do absurdo, é aqui onde se produz o clímax:

¹⁸ BOSCO, María Angélica. *Borges y los otros*. Buenos Aires: Los libros del Mirasol, 1967, p. 138-139.

¹⁹ O artifício “Pierre Menard” funciona como *A máquina do mundo repensada* (2000) de Haroldo de Campos: passado, presente e futuro convivem. O escrito borgiano se torna quase uma *máquina do mundo* pela convivência dos três tempos.

²⁰ PASCOAL, Arturo Marcelo. *El lector de Jorge Luis Borges*. Barcelona: Oceano, 2000, p. 64.

²¹ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote op. cit., p. 741.

²² A partir de Genette, Aguiar e Silva em 1988 fazem uma classificação do narrador: AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. São Paulo: Almedina, 2011.

²³ BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote op. cit., p. 740.

²⁴ Ibidem, p. 740.

“El texto de Cervantes y el de Menard son verbalmente idénticos, pero el segundo es casi infinitamente más rico (Más ambiguo, dirán sus detractores; pero la ambigüedad es una riqueza).”²⁵

A partir dessa colocação, é que o narrador da história utilizará uma série de citações do original e do apócrifo – idénticas – para afirmar a superioridade do segundo sobre o primeiro. A solução deste problema, se dá no desfecho quando o narrador afirma que Menard utilizou a técnica do “anacronismo deliberado y las atribuciones erróneas”, esta é infinita e pode fazer que “la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* y el libro *Le jardin du Centaure* de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier. [...]. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la *Imitación de Cristo*.”²⁶ Por consequência, o que Pierre Menard fez pode ser feito com o resto das obras da história da literatura, pois a ideia do autor neste texto, a nosso modo de entender, é que um livro não é de um único autor, afirmação subsequente à linha de T. S. Eliot: “Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos, constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos.”²⁷

Desse modo, segundo a ideia de Beatriz Sarlo, o sentido se arquiteta num espaço de cruzamento, em um ponto indefinido que depende das habilidades e experiência do leitor:

El sentido se construye en un espacio de frontera entre el tiempo de la escritura y el del relato, entre el tiempo de la escritura y el de la lectura. La enunciación (Menard escribe en el siglo XX) modifica al enunciado (sus frases idénticas a las de la novela de Cervantes). La paradoja cómica de Menard muestra, por medio de su escándalo lógico, que todos los textos son la rescritura de otros textos (en un despliegue especular, desviado e infinito de sentidos); al mismo tiempo, el Quijote de Menard exige, como toda la literatura, que se lo lea en el marco de un espacio cultural que imprime sobre el huir de los sentidos un sentido histórico.²⁸

Esse escrito se renova constantemente, em cada leitura e em cada escrita conformando um novo sistema para depois quebrar ele e recomeçar. Daí que chegamos a uma conclusão prévia: Borges enuncia através deste conto a *infinitude da literatura*.

²⁵ Ibidem, p. 742

²⁶ Ibidem, p. 744.

²⁷ ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e talento individual. In: *Ensaio*. Tradução de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 39.

²⁸ SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995, p. 27.

Mas também é preciso esclarecer que mesmo a literatura possa encarnar o infinito incomensurável, também estará presente em cada época através de cada escritor uma determinada seleção: o *paideuma* ou recorte que põe em voga alguns autores ou temáticas em detrimento de outras. Portanto, retomamos o texto de Barthes que afirma que “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação, mas há um lugar em que essa multiplicidade se reúne [...] é o leitor.”²⁹

Nessa linha de pensamento, é preciso voltar à definição de Octavio Paz enunciada em *Los hijos del limo*, definição que, apesar de haver sido feita para um poema, vale para a literatura em geral: “El poema es una virtualidad transhistórica que se actualiza en la historia, en la lectura. No hay poema en sí, sino en mí o en ti. Vaivén entre lo transhistórico y lo histórico.”³⁰ Nesse infinito labiríntico é que Borges encontra a sua identidade e que funda uma nova literatura nacional, um cruzamento de identidades e de culturas. Ainda, pensamos na ideia de “travessia” exposta por João Alexandre Barbosa em “Ilusões da modernidade”: “Início, ruptura, tradição, tradução e universalidade: eis os termos de uma viagem.”³¹ São estas as palavras chaves para pensar tanto a literatura borgiana como haroldiana. Assim, tanto o escritor argentino como o brasileiro encontram na leitura e na tradução um modo de recriar a sua própria escritura. É no encontro com as outras vozes que eles podem conformar o seu próprio ‘eu’ escritor. Por isso, Paz diz: “Cada lectura es histórica y cada una niega a la historia. Las lecturas pasan, son historia y, al mismo tiempo, la traspasan, van más allá de ella.”³²

Análogamente, em “La fruición literaria”, Borges anuncia: “No hay poeta que sea voz total del querer, del odiar, de la muerte o del desesperar. Es decir, los grandes versos de la humanidad no han sido aún escritos. Ésa es imperfec-

²⁹ BARTHES, Roland. A morte do autor. In: *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 5.

³⁰ PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. México: Iberoamericana, 1974, p. 108-109. Com respeito à colocação, acredito que seja interessante acrescentar uma citação de Guillermo Menendez de Llano Menendez do seu artigo “*Ser histórico y bipolaridad*”, a tradução é própria: “Podemos concluir que a obra de arte implica uma forma de existência como diálogo entre o autor e seu público. E, ao mesmo tempo esta condição lhe permite subtrair-se as coordenadas temporais para se tornar memória. A arte é uma forma de memória humana que não é puramente histórica. Pois não se trata de que a arte seja um conteúdo da memória senão que é um fator constituinte dessa mesma memória. Portanto, a memória humana se torna assim trans-histórica. O ser trans-histórico atravessa a história ou a transcende ele mesmo, tornando-se ele mesmo tema histórico. Fica efetivamente marcada a bipolaridade.”

³¹ BARBOSA, João Alexandre. As ilusões da modernidade In: *As ilusões da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 13.

³² PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. México: Iberoamericana, 1974, p. 109.

ción de que debe alegrarse nuestra esperanza.”³³ Por causa desta razão, podemos assinalar que o escritor argentino formula o seguinte desejo: “Ojalá existiera algún libro eterno, puntual a nuestra gustación y a nuestros caprichos, no menos inventivo en la mañana populosa que en la noche aislada, orientado a todas las horas del mundo.”³⁴ No entanto, esse livro não existe da mesma forma que não existe um escritor imortal, como pretendia ser Pierre Menard, mas sim a noção de literatura borgiana que pretende ser imortal e infinita. Portanto, qualquer tipo de ponderação é arbitrário e a crítica é uma atividade tão relativa quanto a ficção ou poesia. Tudo não foi escrito ainda, existirão grandes versos num futuro remoto: nessa pequena mas significativa imperfeição se refugia a esperança do leitor. Essa afirmação nos faz pensar na ideia em que se baseou o escritor argentino para escrever “Pierre Menard, autor del Quijote”. A partir desta afirmação, podemos retomar o crítico Rodríguez Monegal que pensa a partir do ensaio borgiano “Elementos de preceptiva” (1933)³⁵, e formula o seguinte:

Ao invés de tomar ao pé da letra as conclusões dos artigos críticos ou as ironias do conto, poder-se-ia ver nesses trabalhos a fundação de outra disciplina poética: aquela que, em vez de fixar-se na produção da obra literária, se voltasse para a leitura. Em vez de uma poética da obra, uma poética da sua leitura.³⁶

Essa poética da leitura que Monegal propõe é a que o mesmo Borges predicava através das diversas entrevistas nas quais ele afirmava ser, antes de tudo, um excelente leitor e depois um escritor. O conceito aparece desenvolvido em “Pierre Menard, autor del Quijote”:

al imaginar a un autor francés que intenta reescribir la obra maestra de Cervantes en su totalidad literaria, Borges no solo se está burlando de la noción de originalidad sino que está probando también hasta donde escribir supone reescribir [...] y hasta dónde reescribir es simplemente leer.³⁷

No espaço de “las orillas” borgiano é que conjugam ambas as poéticas da leitura dos escritores Jorge Luis Borges e Haroldo de Campos. Mais precisa-

³³ BORGES, Jorge Luis. La fruición literaria. In: *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 311.

³⁴ Idem, El idioma de los argentinos. In: *Obras Completas 1*. Buenos Aires: Sudamericana, 2011, p. 309.

³⁵ Idem, Elementos de preceptiva. *Sur*, Buenos Aires, n. 7, p. 158-161, abril 1933.

³⁶ MONEGAL, Emir Rodríguez. *Borges: una poética da leitura*. Perspectiva: São Paulo, 1980, p. 80.

³⁷ Idem, *Borges, una biografía literaria*. México: Tierra Firme, 1987, p. 74.

mente, o escritor paulista retoma como precursor o poeta argentino nessa perspectiva das “orillas” ou releitura da tradição que estará presente na sua poética sincrônica. Esta opera por meio do que Haroldo denomina *ex-cêntrico*: precisamente, aquilo que está fora do centro, às margens ou esse espaço de fissura em que as distintas vozes encontram um ponto aléptico de união, Haroldo de Campos afirma que: “A incorporação da tradição, por um escritor latino-americano, se faz, segundo me parece, pela “lógica do terceiro excluído”, ou seja, pela lógica expropriatória e *devorativa* do *ex-cêntrico*, do descen-trado.”³⁸

No entanto, o romance cervantino possui um *plus* que o diferencia do resto das obras escritas no final da Idade Média e é, justamente, a brecha que abre para se tornar um precursor para os autores que o sucederão. O *Quijote*, portanto, é uma obra aberta, não acabada, fato que permite o diálogo e a sua posterior transformação, de fato, Ricardo Piglia interroga: “Que significa terminar uma obra? De quem depende decidir que uma historia está terminada?”³⁹ Nessa interrogação é que surgem as poéticas borgiana e haroldiana, na transformação da tradição literária que se torna uma

contravolução, como contracorrente oposta ao *cânon* prestigiado e glorioso. Aquela tese de Adorno, recopilada por Jauss: “ai nos deparamos com o verdadeiro tema do sentido da tradição: aquilo que é relegado à margem do caminho, desprezado, subjugado; aquilo que é coletado sob o nome de antiquilhas; é ai que busca refúgio o que há de vivo na tradição, não no conjunto daquelas obras que supostamente desafiam o tempo.”⁴⁰

Em *Depoimentos de Oficina* (2002)⁴¹, Haroldo de Campos retoma a Umberto Eco, que o reconhece como precursor, para discutir em que medida todo esse movimento de leitura se torna possível porque a obra é aberta. A poesia concreta por ser vista como uma obra de arte aberta em que se coadunam, por meio dos interstícios, os restos periféricos da tradição literária que o ensaísta e poeta brasileiro deu lugar para observá-los sob outra perspectiva: atual, antropofágica e renovadora que permite revivê-los e exibi-los para o novo público leitor.

³⁸ CAMPOS, Haroldo de. Minha relação com a tradição é musical. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 261.

³⁹ PIGLIA, Ricardo. Borges: a arte de narrar. In: SCHWARTZ, Jorge (Org.). *Borges no Brasil*. São Paulo: Editora UNESP, 2000, p. 19.

⁴⁰ CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 237.

⁴¹ Idem, *Depoimentos de oficina*. São Paulo: Unimarco, 2002.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conceito de obra aberta ajuda-nos entender, também porque Pierre Menard entra em jogo e impõe uma evidente ironia quando diz: “He reflexionado que es lícito ver en el Quijote “final” una especie de palimpsesto, en el que deben traslucirse los rastros —Tenues pero no indescifrables— de la “previa” escritura de nuestro amigo.”⁴². Menard, como um bom escritor do século XX, modernista talvez mais do que moderno, gera seu *paideuma* ao escolher o *Quijote* e, especificamente, os fragmentos deste que lhe interessam para ressignificar sob o olhar de uma nova época. Depois de tudo, o francês torna-se uma personagem arquetípica que emula tanto Jorge Luis Borges como Haroldo de Campos e, ao mesmo tempo, apresenta a contra-cara do memorioso Funes e da rejeitada Eco, meros esboços que só podem repetir e ficar além da memória.

Por fim, Borges utiliza a suas personagens para exemplificar o seu próprio percurso poético. Pierre Menard não é mais que o arquétipo da criação de leitura poética, da volta ao passado para revivê-lo e recriá-lo; indo mais longe: da sincronia haroldiana, do “make it new” poundiano e, até, da crença panteísta que retoma Valéry que retoma Mallarmé: o Livro sagrado que contém a totalidade inconcebível do Universo.

⁴² BORGES, Jorge Luis. Pierre Menard, autor del Quijote, op. cit., p. 744.

Recebido em 1 de junho de 2017

Aceito em 13 de julho de 2017

