

Faculdade de Letras

Universidade Federal de Minas Gerais

caligramma

revista de estudos românicos

Valgrind

Janeiro / Abril 2018

Organizadores

Aléxia Teles Duchowny
Laureny Aparecida Lourenço da Silva
Lúcia Fulgêncio
Maria Juliana Gambogi Teixeira

CALIGRAMA

REVISTA DE ESTUDOS ROMÂNICOS

V. 23 - N. 1

Jan.-Abr. 2018

ISSN 0103-2178

CALIGRAMA	Belo Horizonte	v. 23	n. 1	p. 1-120	jan.-abr. 2018
-----------	----------------	-------	------	----------	----------------

COMISSÃO EDITORIAL

Alécia Teles Duchowny
Laureny Aparecida Lourenço da Silva
Lúcia Fulgêncio
Maria Juliana Gambogi Teixeira

CONSELHO EDITORIAL

Ana Maria Chiarini (UFMG)
Célia Marques Telles (UFBA/CNPq)
César Nardelli Cambraia (UFMG/CNPq)
Elisa Maria Amorim Vieira (UFMG)
Graciela Ravetti (UFMG/CNPq)
Haydée Ribeiro Coelho (UFMG/CNPq)
Ida Lucia Machado (UFMG/CNPq)
João Bosco Cabral dos Santos (UFU)
Leda Maria Martins (UFMG/CNPq)
Leila de Aguiar Costa (UNIFESP)
Leonardo Francisco Soares (UFU)
Lilián Guerrero (UNAM)
Lineide do Lago S. Mosca (USP)
Lúcia Castello Branco (UFMG/CNPq)
Lúcia Fulgêncio (UFMG)
Magnólia Brasil (UFF)
Manoel Mourivaldo Santiago-Almeida (USP/CNPq)
Márcia Arbex (UFMG/CNPq)
Márcia Paraquett (UFBA)
Marcos Antônio Alexandre (UFMG)
Maria Antonieta A. de M. Cohen (UFMG/CNPq)

Maria Célia Lima-Hernandes (USP/CNPq)
Maria del Carmen Daher (UFF/CNPq)
Maria Eugênia Olímpio de Oliveira (UFBA)
Maria Juliana Gambogi Teixeira (UFMG)
Maria Maura Cezario (UFF/CNPq)
Mariangela Rios de Oliveira (UFF/CNPq)
Martine Kunz (UFC)
Mirta Groppi (USP)
Pedro Ramos Dolabela Chagas (UESB)
Raquel Meister Ko. Freitag (UFS/CNPq)
Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz (UEFS)
Roberto Mulinacci (U. degli Studi di Bologna)
Roberto Vecchi (Univ. degli Studi di Bologna)
Sara Rojo (UFMG/CNPq)
Saulo Neiva (Université Clermon Ferrand II)
Sebastião C. Leite Gonçalves (UNESP-SJRP/CNPq)
Sérgio Romanelli (UFSC)
Sílvia Inés Cárcamo de Arcuri (UFRJ)
Vera Lúcia de C. Casa Nova (UFMG/CNPq)
Walter Carlos Costa (UFSC/CNPq)

Secretaria: Úrsula Francine Massula

Projeto de capa: Philippe Enrico

Revisão: Tatiana Chanoca

Formatação: Alda Lopes

Revisão de inglês: Gabriela Rosa, Isabela Braga Lee, Marina Naves Saraiva de Melo Queiroz, Natália Benevides

Ficha catalográfica elaborada pelas bibliotecárias da FALE/UFMG

Caligrama: revista de estudos românicos, v. 1, dez. 1988 - . Belo Horizonte, MG :

Faculdade de Letras da UFMG

il. ; 22cm

Título anterior: Estudos românicos, 1981-1985, n. 1-3.

Periodicidade semestral, a partir do v. 15, n. 1, jan/jun. 2010

ISSN: 0103-2178

1. Línguas românicas – Estudo e ensino – Periódicos. 2. Literatura românica – História e crítica – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.

CDD: 440.05

Faculdade de Letras da UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais / Brasil
Sala 4003 - Fone: (31) 3409-6009
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

S U M Á R I O

Poética brasileira contemporânea: de la poesía marginal hacia la poesía divergente

Contemporary Brazilian poetic: from marginal poetry to divergent poetry

André Luís de Araújo 5

Trajatórias e paisagens de exílio na narrativa de Primo Levi

Trajectories and landscapes of exile in Primo Levi literature

Anna Basevi 21

A valsa nos trópicos: repercussões de um fenômeno europeu na literatura brasileira do século XIX

Waltz in the Tropics: Repercussions of an European Phenomenon in Nineteenth Century Brazilian literature

Claudia Helena Daher 39

As emendas silenciosas de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago: hipóteses e possibilidades

The Silent Amendments of José Saramago's The Year of the Death of Ricardo Reis: Hypotheses and Possibilities

Edgard Murano Fares Filho 53

Percursos pós-modernistas: hibridismo e simulação na ficção de Luiz Ruffato

Postmodernist paths: Hybridism and Simulation in the Fiction of Luiz Ruffato

Maurício Silva 67

**Perspectiva fenomenológica de Juan José Saer:
a discussão do realismo no espaço da lhanura**

*Juan José Saer' Phenomenological Perspective: the Discussion
of Realism in the Space of Flatlands*

Raquel Alves Mota 79

**Silva Freire: o barroco na poesia visual do Cerrado
brasileiro**

*Silva Freire: Baroque in the Visual Poetry from the Brazilian
Cerrado*

Vinicius Carvalho Pereira 99



Poética brasileira contemporânea: de *la poesía marginal* hacia *la poesía divergente*

Contemporary Brazilian poetic: from marginal poetry to divergent poetry

André Luís de Araújo

Universidade Católica de Pernambuco, Recife, Pernambuco / Brasil

aluisaraujosj@gmail.com

Resumen: La poesía contemporánea brasileira se reinventa a partir de innúmeros despliegues. Uno de los cuales se refiere a la llamada *poesía marginal*, de los años 70 y 80 del siglo XX; otro de ellos se refiere a la *poesía divergente*, tal como la reconocen sus autores. Ésta viene enriqueciendo la escena cultural contemporánea, principalmente en el entorno de los grandes centros urbanos, en la confluencia de tantos espacios, discursos y medios de propagación de poesía. Cabe, por lo tanto, analizar los contornos de esos movimientos poéticos brasileños en la contemporaneidad, entreviendo sus opciones éticas y estéticas.

Palabras clave: poética brasileira contemporânea; poesía marginal; poesía divergente.

Abstract: Contemporary Brazilian poetry is reinvented by innumerable deployments. One such deployment is the so-called marginal poetry from the 1970s and 1980s; another is divergent poetry, as named by its authors. They enrich the contemporary cultural scene, mainly in large urban centers, at the confluence of many spaces, speeches and means of propagation of poetry. Therefore, it is necessary to analyze the contours of such Brazilian poetic movements in the contemporaneity, taking into account their ethical and aesthetic options.

Keywords: contemporary Brazilian poetic; marginal poetry; divergent poetry.

1 Introducción

Durante las décadas de los 70 y 80 del siglo XX sobre todo, libros artesanales circulaban con rapidez, en los bares, en las puertas de teatro, en los más distintos espacios públicos. Algunos mimeografiados, otros en *offset*, mostraban un trabajo gráfico personalizado, diferente de lo que se veía en el *design* industrializado de las editoriales comerciales. Mesas redondas y artículos en la prensa discutieron exhaustivamente el acontecimiento. El tema empezaba, aunque con cierta resistencia, a ser debatido en las universidades. ¿Se trataba de un movimiento literario más o de un modismo? Si era modismo, ¿era la poesía que estaba de moda o eran los poetas? De hecho, la poesía circulaba, el número de poetas aumentaba día tras día y las segundas ediciones ya no eran raras.

Frente al bloqueo sistemático de las editoriales, un círculo paralelo de producción y distribución independiente se iba formando y conquistando un público joven que no se confundía con el antiguo lector de poesía. Planeadas y realizadas en colaboración directa con el autor, las ediciones presentaban un encanto afectivo y funcional. Y la participación del autor en las diversas etapas de la producción y distribución del libro determinaba, sin duda, un proyecto gráfico integrado, lo que sugería y activaba una situación más próxima del diálogo que la ofrecida, normalmente, en la relación de compra y venta, en el mercado editorial.

Vale destacar también que la frecuente presencia del autor en el acto de la venta recuperaba para la literatura el sentido de relación humana. De modo análogo, el lenguaje informal, leve y divertido, vehiculado en los poemas, hablaba de una experiencia vivida, lo que contribuía para encortar la distancia que separaba el poeta y el lector, quien no se sentía más oprimido por la obligación de ser un entendido para acercarse a la poesía.

2 La poesía marginal y la generación mimeógrafo

Figurando en ese contexto, la edición independiente – una idéntica trayectoria en dirección al cotidiano y a la propia subjetividad – marca una opción editorial importante: la impresión, el proyecto gráfico y la distribución fuera de las grandes editoriales y librerías; el control de todo el proceso de producción del libro por el autor; la venta realizada personalmente en librerías pequeñas, bares, teatros y cines. Tal opción

hizo más conocida esa generación como: la *geração mimeógrafo* – dado que preferían la referencialidad biográfica o social, pautaada, sea por un lenguaje cifrado, lleno de imágenes, *barroco*; sea por un lenguaje descriptivo, naturalista, periodístico.

La capitalización creciente de nuestro mercado editorial ha significado para los nuevos autores un cierre sistemático de las posibilidades de publicación y distribución normales. En el intento de superar este bloqueo que los margina, dichos autores son llevados a soluciones que por más ingeniosas son siempre limitadas. Hay quien ya hable de una “generación del mimeógrafo”, de una poesía pobre, que se vale de medios los más artesanales e improvisados de difusión, en un ámbito necesariamente restringido (BRITO; HOLLANDA. 1974, p. 81, traducción propia).¹

Esa situación aparece descrita aun por los escritores Ana Cristina Cesar e Ítalo Moriconi Júnior, en materia publicada en el periódico *Opinião*, de 25 de marzo de 1977, subrayando las ambigüedades de la opción marginal:

Contingencia impuesta por el sistema editorial cerrado constituiría el paso provisorio del autor desconocido. [...] Paso inicial necesario para la creación de un primer círculo de lectores, [...] formación de un circuito paralelo de producción y distribución de textos, en el que el autor va hacia la gráfica, acompaña la impresión, dispensa intermediarios y, principalmente, se relaciona más directamente con el lector. En esa perspectiva, por medio del circuito paralelo, el autor pretende acercarse al público, recuperar un contacto, tomar posesión de los caminos de la producción. Recuperar tal vez cierto carácter artesanal, la lección de la literatura de cordel. Rechazar el esquema de promociones, la despersonalización de

¹ “A capitalização crescente do nosso mercado editorial tem significado para os novos autores um fechamento sistemático das possibilidades de publicação e distribuição normais. Na tentativa de superar este bloqueio que os marginaliza, tais autores são levados a soluções que por mais engenhosas são sempre limitadas. Já há quem fale de uma ‘geração do mimeógrafo’, de uma poesia pobre, que se vale de meios os mais artesanais e improvisados de difusão, num âmbito necessariamente restrito.”

la mercancía-libro, el escalamiento de la fama (CESAR, 1999, p. 200-201, traducción propia).²

Se optó por un circuito cultural alternativo, como afirmó Heloísa Buarque de Hollanda. “Exactamente en un momento en que las alternativas fornecidas por la política cultural oficial son innúmeras que los sectores jóvenes empezarán a enfatizar la actuación en circuitos alternativos o marginados” (HOLLANDA. 1980, p. 96, traducción propia).³

En ese panorama, más que valores en boga, los poetas marginales trajeron la novedad de una subversión de los patrones tradicionales de producción, edición y distribución de literatura. Hay una fisionomía afectiva evidente; situación más próxima del diálogo, creándose un nuevo público lector de poesía. Otro sistema de edición, otro público y una poesía en la que se imprimen simultáneamente la cara del autor y el perfil cómplice de aquel que hojea su libro. Se hace, de esa manera, un nuevo tipo de pacto, menos literario y más confesional. De tal forma que Flora Süssekind (1985, p. 73, traducción propia) destaca:

Ahora lo que se exige de los poemas es complicidad. Con impresiones pequeñas se estrechan lazos y se busca la intimidad, el tono confesional, de diario. La sensación del lector es como la de quien violase correspondencia ajena o abriese de repente el diario de alguien y, empezando a leerlo, notase extrañas semejanzas con su propio cotidiano inmediato no escrito, apenas vivido.⁴

² “Contingência imposta pelo sistema editorial fechado constituiria passagem provisória do autor desconhecido. [...] Passo inicial necessário para a criação de um primeiro círculo de leitores, [...] formação de um circuito paralelo de produção e distribuição de textos, em que o autor vai à gráfica, acompanha a impressão, dispensa intermediários e, principalmente, transa mais diretamente com o leitor. Nessa perspectiva, através do circuito paralelo, o autor pretende aproximar-se do público, recuperar um contato, tomar posse dos caminhos da produção. Recuperar talvez um certo caráter artesanal, a lição do cordel. Recusar o esquema de promoções, a despersonalização da mercadoria-libro, a escalada da fama”.

³ “Exatamente num momento em que as alternativas fornecidas pela política cultural oficial são inúmeras que os setores jovens começarão a enfatizar a atuação em circuitos alternativos ou marginais”.

⁴ “Agora o que se passa a exigir dos poemas é cumplicidade. Com as tiragens pequenas se estreitam laços e busca-se a intimidade, o tom confessional, de diário. A sensação do leitor é meio a de quem violasse correspondência alheia ou abrisse de repente o diário

En los textos, apuntes rápidos, como que tirados en una libreta de notas: “Simulacro de uma solidão. [...] 5 de agosto. Ainda não consegui fazer filosofia, versos, ou colar retratos aqui” (CESAR, 2001, p. 139).⁵ En este poema, Ana Cristina Cesar registra la fecha, 5 de agosto, y privilegia lo trivial. La poeta descarta lo notable, se abisma con sentimientos mínimos, pequeños deseos, registra cambios milimétricos, porque el poema sigue en una profusión de días alternados. Entre la obsesión de apuntar cualquier cosa, de hacer del todo poesía, y la amnesia sistemática, se evidencia que la poeta prefiere, a veces, la región de vacíos, de silencios y de sombras. Vienen residuos del cotidiano, como aquello que cae de repente ante los ojos y se apunta apresuradamente. Vía caligrafía, garabato, dibujo y collage, se imprime la marca personal que nordea el proyecto estético del período.

El quiebre de la jerarquía del espacio noble de la poesía participa, a partir de entonces, de un doble movimiento que restablece la cadena entre poesía y vida, así como el nexo, muchas veces roto, entre poesía y público. Y, dentro de la precariedad de su alcance, esa poesía llega a la calle, se opone a la política cultural vigente, que dificultaba el acceso al libro de literatura y a manifestaciones no legitimadas por la crítica oficial.

En el campo del lenguaje, como se ha visto, se hizo clara la subversión de los patrones literarios dominantes. Era nítido el rechazo tanto de la literatura de estilo clasificador como de las corrientes experimentales de vanguardia. Reculando estratégicamente, los nuevos poetas de esa *geração mimeógrafo* se volvían hacia el modernismo de 1922,⁶ innumerables veces, visto que el despliegue efectivo no había sido todavía suficientemente agotado. Ellos retomaban, e incluso incorporaban, la poética de lo coloquial, como factor de innovación y

de alguém e, começando a lê-lo, percebesse estranhas semelhanças com o seu próprio cotidiano imediato não escrito, vivido apenas”.

⁵ “Simulacro de una soledad. [...] 5 de agosto. Todavía no he logrado hacer filosofía, versos o pegar fotos aquí” (traducción propia).

⁶ Referencia a la Semana de Arte Moderno, que ocurrió en San Pablo, en 1922. Estos eventos que tuvieron lugar en el Teatro Municipal de San Pablo constituyeron una verdadera renovación en el lenguaje artístico brasileño, el cual buscaba una identidad nacional propia, intentando romper con el pasado y con las corrientes europeas, por medio de la experimentación lingüística y la libertad creativa. Cabe destacar que la poesía, antes apenas escrita, pasa a ser también declamada en distintos lugares y asume, por consiguiente, un tono muchas veces combativo y de resistencia cultural.

de ruptura con el discurso académico, como en estos versos de Chico Alvim (2001, p. 18):

REVOLUÇÃO

Antes da revolução eu era professor
Com ela veio a demissão da Universidade
Passei a cobrar posições, de mim e dos outros
(meus pais eram marxistas)
Melhorei nisso –
hoje já não me maltrato
nem a ninguém⁷

En ese momento, la poesía se muestra irónica, ambigua; de sentido crítico, alegórico, más circunstancial e independiente de compromisos con un programa preestablecido. Los *flashes* del cotidiano y de lo banal irrumpen en el poema casi en estado bruto. Esa poesía se ve muy marcada por la asimilación lírica de la experiencia directa o por la transcripción de un dramático sentimiento de mundo. En ella también caben la poética del relato y de las técnicas cinematográficas y periodísticas, en una singularización crítica de lo real. Y si ahora la poesía se confunde con la vida, las posibilidades de su lenguaje se despliegan y se diversifican en el absurdo del cotidiano, en la fragmentación de instantes aparentemente sin importancia, pasando por la anotación del momento político. Como lo que se puede ver en la mencionada “Revolución”, mejor dicho, el golpe militar de 1964, en Brasil, sátira de una revolución, en el sentido estricto del término.

Conviene, por ello, comprender también lo que significó el régimen militar en Brasil, en el ámbito de la producción artística e intelectual, una vez que no se puede hablar de esas dos décadas como un todo monolítico. Censura e intervención serían solamente la cara más visible de una acción que buscaba profundamente el control estatal sobre los rumbos del proceso cultural. De ahí que, si cuando hablamos de las relaciones entre literatura y política, en los años siguientes a la dictadura militar, enfatizamos únicamente la censura, ocultaríamos el importante papel desempeñado por la política de incentivo, cooptación

⁷ “REVOLUÇÃO: Antes de la revolución yo era profesor / Con ella vino la demisión de la Universidad / Empecé a cobrar posiciones, de mí y de los demás / (mis padres eran marxistas) / He mejorado en eso – / hoy ya no me maltrato / ni a nadie” (traducción propia).

y producción (la otra cara de la represión), en la determinación de los rumbos de la vida cultural brasileña.

En la misma perspectiva, debe quedar claro también que gracias al interés más grande de la censura por las películas para cine y televisión, dado su alcance, o por los espectáculos teatrales, por su contacto directo con el público, fue posible a la literatura utilizarse de cierta margen de libertad. Aun así, la literatura de ese período sufre con esos efectos, pues, en su mayor parte, como señala Flora Süssekind (1985), los textos se presentan como de autoría de ángeles de la guarda, vigías de la literatura, con la enseñanza destinada más a la creación literaria que al estudio teórico.

De tal manera que se descortina un escenario de diferentes estrategias gubernamentales en el campo de la cultura, límites más o menos estrechos para el trabajo intelectual, prisiones, expurgos o cooptación, situaciones diversas vividas por artistas, críticos y teóricos. Diversidad a la cual responderían de modo diferente los intelectuales, cuyas divisiones no se mostraban claramente, sea porque estaban metidos en variadas disputas de poder; sea porque se encontraban inmersos en serias polémicas, y la heterogeneidad de los textos ficcionales o ensayos producidos, a partir de ahí, en medio a tantas confrontaciones y permanente tensión, sirve como ejemplo.

Por consiguiente, siendo la censura su gran interlocutor, la literatura pasa a ejercer, no pocas veces, una función más allá de lo meramente periodístico. Los autores pasan a poner en libros los reportajes prohibidos en los medios de comunicación de masa, pasan a producir ficcionalmente identidades en donde dominan las divisiones, creando una utopía de nación y otra de sujeto, capaces de atenuar la experiencia cotidiana de la contradicción y de la fractura, como se ve en la novela *Armadilha para Lamartine* (1975), de Carlos Sussekind de Mendonça e Carlos Sussekind.

El libro presenta dos diarios que se entrecruzan: el diario del padre y el diario del hijo. Imposible separar la coautoría de los dos. Hay un proceso de fusión – un diario dentro de otro – en el que se deslinda un juego de identidades, y el autor ficcional, el narrador, se esconde en la voz de uno y de otro, sucesiva y/o simultáneamente, dejando al lector la tarea de desvendar esta *trampa*.

Esa tendencia se evidencia en el naturalismo de las novelas-reportaje o disfrazado en las parábolas y narrativas fantásticas (lo

fantástico trabaja con el barroquismo, los circunloquios, imágenes y palabras en constante proliferación); en la *literatura del yo* (astillando el narrador, la estética del fragmento, desmintiendo la posible referencialidad del *yo* que narra); en los testimonios, en las memorias y en la poesía biográfico-generacional (narrar pasa a ser sinónimo de autoexpresión, funcionando a modo de un documento de identidad para el que escribe, siendo innúmeros los repetidos viajes por subjetividades biográficas e imaginarias a las que se asiste en esas dos décadas).

Entre el arte y la vida: ahí se equilibran la literatura y la poesía brasileña de esos veinte años de régimen militar (1964-1984). La dimensión temporal de la poesía del período está mucho más cerca del instante, del minuto, del registro de lo que se está dando en vivo. Un poco como si los textos se escribiesen al acaso, obedientes a los juegos fortuitos de la casualidad. Composición es juego rápido, salto, flagra, *take*. Sin embargo, siempre sirviendo a una expresividad neorromántica, *sincera* y coloquial, de ese ego que escribe y se escribe todo el tiempo.

En este sentido, merece la pena notar, como lo señala Flora Süssekind, que: “[l]a instancia que determinaba las significaciones no era, en la época, el sujeto literario propiamente dicho, sino la referencialidad. En el caso de *la poesía del yo*, no hay tanta pasión por lo verosímil. Al contrario, se desconfía de él y de todo lo que parezca lógico” (SÜSSEKIND, 1985, p. 68). Y Heloísa Buarque de Hollanda, quien organizó la antología llamada *26 poetas hoje (26 poetas hoy)*, en 1976,⁸ va a atentar para el hecho de que:

[...] es interesante observar como la actualización poética de circunstancias políticas, experimentadas como factor de interferencia y limitación de la vivencia cotidiana, se hace contundente y eficaz, diferenciándose del ejercicio de la poesía social de tipo misionero y esquemático. La frecuencia de metáforas de gran abstracción convive con la agresión verbal y moral de palabrotas y pornografía. En esta poesía, se debe observar que el uso del despectivo no siempre resulta en un choque, sino que, generalmente, aparece como dialecto cotidiano naturalizado y, no

⁸ Muestra de poemas de escritores de la *generación mimeógrafo*, organizada por la profesora universitaria Heloísa Buarque de Hollanda, para dar a conocer la nueva cara de la poética brasileña del período, también conocida como *poesía marginal*.

raramente, como desenlace lírico. (HOLLANDA, 2001, p. 11-12, traducción propia).⁹

La autora destaca más adelante que la aparente facilidad de hacer poesía, en la actualidad, puede llevar a serios equívocos. Eso porque evalúa que parte significativa de la llamada producción *marginal* viene mostrando aspectos de dilución y de modismo, y la problematización sería del cotidiano o la mezcla de estilos ha perdido su fuerza de elemento transformador y formativo, constituyéndose como mero registro subjetivo sin más grande valor simbólico y, por lo tanto, poético.

3 Hacia la poesía divergente

Guardadas las proporciones y haciendo las debidas consideraciones, esa posición crítica nos da elementos importantes para el análisis de la poética brasileña contemporánea, más precisamente la *poesía divergente* que vemos surgir en la periferia de las grandes ciudades brasileñas. Esa poesía, buscando retratar la realidad, reivindica voz propia para los que viven *del otro lado del puente* – como afirman algunos autores, dichos *divergentes*. Al mismo tiempo, viene revolucionando los conceptos de arte literario, porque provoca reflexiones en el medio artístico, académico y social.

Por ello, delante del panorama expuesto, podríamos preguntarnos: ¿es esa poética divergente un despliegue de la *poesía marginal* o tiene presupuestos ético-estéticos propios? ¿Será un modismo sintomático del vaciamiento artístico anunciado por la crítica?

Realizadas en bares, centros comunitarios, plazas, ocupaciones y escuelas, las veladas literarias de poesía divergente se hicieron espacios de cultivo del arte y de discusiones de carácter político, social y cultural que evidencian la realidad urbana contemporánea en Brasil. Así, podría existir, de hecho, el riesgo de hacer de esa producción artística una mera

⁹ “[...] é interessante observar como a atualização poética de circunstâncias políticas, experimentadas como fator de interferência e limitação da vivência cotidiana, se faz contundente e eficaz, diferenciando-se do exercício da poesia social de tipo missionário e esquemático. A frequência de metáforas de grande abstração convive com a agressão verbal e moral do palavrão e da pornografia. Nesta poesia, observe-se que o uso do baixo calão nem sempre resulta num efeito de choque, mas que, na maior parte das vezes, aparece como dialeto cotidiano naturalizado e, não raro, como desfecho lírico”.

representación social, lo que resbalaría sobre lo panfletario, como un manifiesto cultural apenas.

Con todo, no estamos en el campo de la reproducción plástica simplemente, aunque esté claro que el referencial socio-histórico y sus implicaciones no dejan de enriquecer la literatura de algún modo. Eso nos obliga a que nos reinventemos cada día, si queremos supervivir a los riesgos que una posición crítica relativista y dicotómica asume, en general, en nombre de la crítica, de la moral o del mercado.

Además, ingenuamente, muchas veces, no se considera el movimiento hecho por las artes y, consecuentemente, por la Literatura, que vibra y es atravesada por las mismas emanaciones de la Historia, aunque no podamos incurrir en el peligro de instrumentalizar lo literario. Lo mejor es estar abierto a las discusiones del circuito cultural, dicho *marginal* o *divergente*, visto que él actúa como horizonte para el alargamiento del concepto de escritura y de producción teórica, de producción de pensamiento, de libro, de canon literario y de objeto artístico, desde el terreno de la intervención.

Aquí se instala una de las fuerzas de la Literatura. Lo que pueden mostrar los relatos, los testimonios, el documental de esas producciones divergentes, emancipándose de lo preestablecido, haciéndose más fuertes, evidenciando un lenguaje propio, desvinculándose de presupuestos meramente estéticos. Es arte y, como tal, ellos tratan de paradojas; pueden no informar, no biografiar, no construir nada, ningún monumento a la cultura nacional. Están libres para trabajar a partir de la negatividad, incluso de los graves problemas sociales, explotando el espacio de la sombra. Pueden jugar con la verdad o con la mentira del documento y con la ficción, perturbando los mitos y transformando los textos. Es lo que hemos visto en muchos trabajos de *autores marginales* de los 70 y 80. Es lo que podemos constatar también en las veladas literarias de los *poetas divergentes* de la periferia de São Paulo, por ejemplo.

En *Tandas literarias* o en proyectos sociales, esos escritores divergentes apuestan en un carácter intransitivo del lenguaje, o sea, en un proyecto literario más autónomo, libres de la obligación de tener que decir o de enseñar alguna cosa. Insisten más bien en la transgresión, en la creación, en la citación y en el testimonio. Les interesan más la escenificación, desvirtuar la captación natural; el personaje-texto y el personaje-documento, a fin de vehicularse una relación con la literatura a partir de lecturas; una productividad descompasada de lo real; la

posibilidad de desconstrucción de entidades metafísicas, como: el Autor, la Cultura, la Nacionalidad. El intuïto es, antes que nada, movilizar un resultado ético-estético y sensorial.

En esa misma línea, la performance del contacto deseado está instaurada, lista para desarticular las familiaridades del pensamiento, porque la literatura de esos autores está dispuesta a bucear en la zona de sombra de lo indecible. Muestran, pues, el ambiente oscuro, poco franqueado, de los *morros*, sobre todo en las favelas, uno de esos rincones urbanos que pueden dar a conocer la réplica sin centro de *la máquina del mundo*, como lo diría Jorge Luis Borges. El lugar en donde uno de los puntos contiene todos los demás e, irónicamente, contiene a sí mismo. Allí hay vida que merece registro, más allá del cotidiano de violencia y problemas sociales.

Así, de algún modo, esos poetas acceden a un punto estratégico a partir del cual se hace posible llegar a un repertorio infinito de mundos, el imperio de las letras, pues proponen una manera de leer y de presentar la realidad. Quieren emprender ese viaje, explotar sus paradojas y una serie de contradicciones, dejando clara la simultaneidad de los hechos del cotidiano, cuando tendemos a ver todo por la óptica de la sucesión.

Autores de esa poesía divergente, como Binho, Ni Brisant y Ruivo, implicados en movimientos culturales y en sus producciones ético-estéticas de publicación independiente, marcan bien ese descompaso. Como se ve en esta estrofa de “Boca da noite” (2017), en el *blog* del poeta Ni Brisant:

Se cartas de amor já fizeram mais mudanças / que manifestos
 Quem escreve / entrega o original de si a outros
 Hoje
 Cartas de amor
 Já não têm papel
 Improvisos já não têm surpresa
 Rimas já não lembram poesia¹⁰

Esos autores proponen, con sus obras, verdaderos *atentados poéticos*, mientras viajan por ciudades brasileñas e hispanoamericanas pegando literalmente poemas en los postes y los muros o vendiendo

¹⁰ “Si cartas de amor ya han provocado más cambios / que manifestos / El que escribe / entrega el original de sí a otros / Hoy / Cartas de amor / Ya no tienen papel / Improvisos ya no sorprenden / Rimas ya no parecen poesía” (traducción propia).

sus libros a la salida de los museos. Hacen, por lo tanto, que veamos más allá del diletantismo académico, que insiste en leer la teoría preliminarmente, reforzando los recalques del lenguaje y reproduciendo discursos ampliamente digeridos y propagados por quien escribe y critica literatura. Invitan a mirar hacia otros planos, lugares en donde las tensiones suelen ser omitidas, los misterios ausentes, el silencio obliterado. Desean conocer verdaderamente *la máquina del mundo*, para forjarla, y discuerdan de los que predicán en favor de lenguajes subliminares, porque saben que eso no existe. Lo que parece faltar, en realidad, es coraje para desbravar y producir conocimiento y establecer otras conexiones y códigos posibles.

Sin intimidarse, los poetas divergentes asumen – al igual que otros poetas de la generación marginal, como Ana Cristina Cesar, por ejemplo – que las críticas presentadas a su arte y a su trabajo no pueden ser despreciadas por su carácter de caos estructural o emocional. Ellas muestran una cara aún más perversa: la de un síntoma de distorsiones manifestadas y reproducidas dentro del propio sistema académico, del cual también ellos son víctimas.

Es necesario acabar con la idea de que los debates y las producciones de conocimiento se desarrollan en el cielo puro de la verdad o de la ciencia. Toda producción y toda transmisión de conocimiento están vinculadas a una posición ideológica y a la posición de productor dentro de la institución. No se trata de rechazar la posibilidad de producción teórica, o un determinado tipo de producción teórica, sino de *politizar las “teorías”*, indicando sus usos represivos y rehusando una discusión puramente epistemológica (CESAR, 1999, p. 147, traducción propia, itálicos de la autora).¹¹

¹¹ “É preciso acabar com a ideia de que os debates e as produções de conhecimento se desenvolvem no céu puro da verdade ou da ciência. Toda produção e toda transmissão de conhecimento estão vinculadas a uma posição ideológica e à posição de produtor dentro da instituição. Não se trata de rejeitar a possibilidade de produção teórica, ou um determinado tipo de produção teórica, mas de *politizar as ‘teorias’*, indicando os seus usos repressivos e recusando uma discussão puramente epistemológica”.

4 La crítica de la cultura

Aquí aparece un punto que merece destaque, en el contraste y en el embate del análisis hecho, a propósito del tono valorativo con el que muchos críticos suelen ver lo literario. Ellos tienden a desvincular lo literario de la realidad socio-histórica, negándose a reconocer en él también el potencial ideológico de una función, al mismo tiempo en que parecen no querer polarizar su propio discurso académico y sus preferencias. Ana Cristina Cesar, por eso, reconoce y dialoga incluso con el factor meramente apreciativo de la literatura, rechazando la pretensión de exiliar de la crítica literaria el elemento del gusto y de la ideología. Destaca que esa presencia no es incompatible con el rigor del trabajo crítico; tampoco ve en el rigor una formalización o un lenguaje cifrado. Niega, una vez más, el mito de la neutralidad ideológica del intelectual y de sus producciones.

La autora profundiza la cuestión, evidenciando una politización que todavía ocurre en el ámbito de las universidades. Sobre todo, en el momento en que se elige el uso exclusivo de determinada perspectiva teórica, porque se dice más científica o más verdadera que otras, que son marginadas – no porque son menos fecundas, sino porque no se encuentran en un esquema de prestigio en el interior de las instituciones. Se manifiesta veladamente la preferencia por la utilización de determinada teoría y sus respectivos teóricos, de forma represiva. Evidencia, así, en la relación profesor-alumno, una manera sutil de dominación intelectual, dado que éste se ve obligado a echar mano de las herramientas, modelos y aplicaciones *autorizadas* para el texto literario con el que trabaja. Sin contar que el alumno deberá tener, también, el *corpus* de su investigación bastante bien delimitado, refrendado, deferido por quien lo orienta y lo acompaña.

Además de eso, considerándose el proceso educacional, el aprendizaje de teoría literaria presupone, como subraya la autora, y hoy día aún más, una competencia lingüística y cultural a alumnos cada vez menos preparados, lo que limita sus escojas, así como el acceso y la selección de información. En ese debate, Ana Cristina Cesar marca la perversidad del proceso de sujeción intelectual, que se encuentra camuflado institucionalmente en nombre de la *verdad* del conocimiento científico. Lo que implica una mirada más detenida y politizada con relación a la producción crítica y a la transmisión pedagógica.

Como se ve, la profesora, traductora, crítica literaria y poeta se choca muchas veces contra lo institucional, queriendo subvertirlo, porque

no quiere reproducir lo que está en la pauta. Le angustia ver la dilución del discurso como si la propia realidad estuviese desmaterializándose también. Quedan evidentes la falta de reflexión, por parte de los productores de cultura, y la ausencia de una propuesta consistente de proyectos que orienten lo que está naciendo en la marginalidad. Destaca, pues, la flagrante imposibilidad de diálogo en los textos reunidos en antologías publicadas en la época, que la molestaban por la falta de propósito y por el juicio valorativo expreso en la arbitrariedad de las selecciones. Se veían prestigiados los que ya tenían prestigio, certeza de lucro para el mercado editorial, y en vano se buscaba la unidad de lo que *las muestras antológicas* supuestamente traían. Notaba la repetición de los mismos esquemas maniqueístas, mitificadores, alejados de la realidad, de espíritu crítico embotado. No había quien escribiese la diferencia.¹²

De cualquier modo, lo mejor es estar consciente de que no es fácil proceder a una antología, pues ninguna muestra es imparcial, por estar de antemano cargada de arbitrariedad y, con el tiempo, de un sentido que puede hacerse canónico. Cabe destacar, por ejemplo, que aunque la antología *26 poetas hoje* no haya registrado apenas una tendencia de renovación de la poesía de la época, dado que sugería también algunas confrontaciones entre las distintas salidas que la generación marginal adoptó, acabó por consagrar a varios autores dichos marginales, que fueron publicados sistemáticamente, años más tarde. Sea por grandes editoriales brasileñas – es el caso de Chico Alvim, Cacaso, Chacal, Roberto Schwarz y también Ana Cristina Cesar –; sea porque tuvieron sus poemas registrados como canciones en la voz de cantantes consagrados de la música popular brasileña, como Torquato Neto, Capinam y Waly Salomão, para citar algunos de los *26 poetas* incorporados en esta antología de 1976.

5 Conclusión

Lo más importante de esa iniciativa de acompañar la evolución de la poética brasileña contemporánea es darse cuenta de los contornos

¹² El pensamiento de Ana Cristina Cesar sobre la literatura se inscribe en un contexto filosófico bastante contemporáneo, a partir de lo que se puede ver en su biblioteca particular – mantenida en su acervo personal en el Instituto Moreira Salles, en Rio de Janeiro. Hay libros anotados por ella que actualmente podríamos asociar, después de Nietzsche, a filósofos franceses, como Foucault, Blanchot, Deleuze (también Guattari) y Derrida, la conocida filosofía de la diferencia.

de la *poesía marginal* y la complejidad que ganó el elemento marginal acaparando actualmente la *poesía divergente*. Por ello, un primer paso es tomar contacto y valorar la producción cultural de esos autores, a fin de conocerlos mejor y tener más elementos de lectura e interlocución, puesto que la fabricación de sentidos de un texto y de un imaginario se da inicialmente en la trama de la cultura que los provoca. Merece la pena subrayar que los textos nunca estarán solos, porque siempre parten de un contexto, visto que toda escritura se construye en un proceso de verdadera conversación (cf. SÜSSEKIND, 1995, p. 20).

A pesar de eso, el poeta puede representar, fingir descaradamente, no teniendo más un compromiso con la *verdad*, no proponiendo simbolizar el preexistente sentir o existir. Así, tiene más movilidad para salir y para entrar más a gusto, desobligado de solemnizar su verso, cuando todo puede ser materia de poesía.

De hecho, lo que se espera es un compromiso del *lector-espectador oyente*, puesto que hay mucha información contenida en la escritura y en las performances de *los marginales* y de *los divergentes*. Por consiguiente, siempre será necesaria una inversión más grande de las subjetividades para no fosilizar, tampoco cristalizar, lo literario presente en las producciones. Hace falta, por eso, cambiar de posición. El enfoque puede cambiar como puede cambiar la posición de la cámara en una película. Al mismo tiempo, ese simple movimiento nos instiga a hacer una investigación seria sobre lo que estamos proponiendo.

Pedimos que se rompa, así, la mera lectura contemplativa, usualmente pasiva, para hacer que el lector cambie de lugar a cada escena, a fin de volverse descubridor de nexos no explícitos en el montaje; para que pueda ver el acontecimiento de la poética literaria que estamos manejando. Porque, para lograr éxito en este emprendimiento, no se puede admitir una contemplación sin intervención. Está dicho por los marginales: “en la literatura, la técnica del montaje y de la multiplicación de enfoques abre extraños espacios en el romance, en los que el gran padre-narrador se calla, y el lector es convocado a poner el libro en movimiento” (CESAR, 1999, p. 181, traducción propia).¹³

¹³ “[...] na literatura, a técnica da montagem e da multiplicação de enfoques abre estranhos espaços no romance, em que o grande pai-narrador cala e o leitor é chamado a pôr o livro em movimento”.

Por lo visto, no cabe lugar a dudas: ahí están algunos principios que podrán ayudarnos a acompañar este despliegue de la *poesía marginal* abriendo paso a la *poesía divergente*. No obstante, el camino todavía se está abriendo a nuestros pies. Hay que empezar la deambulaci3n...

Referencias

- ALVIM, F. Revoluci3n. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001. p. 18.
- BRITO, A. C.; HOLLANDA, H. B. de (Org.). Nosso verso de pé quebrado. *Argumento*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, p. 81-94, jan. 1974.
- CESAR, A. C. *Crítica e tradu3n*. São Paulo: Ática, 1999.
- CESAR, A. C. Simulacro de uma solid3o. In: HOLLANDA, H. B. de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001. p. 139-141.
- CESAR, A. C.; MORICONI JR., I. O poeta fora da República. O escritor e o mercado. In: CESAR, A. C. *Crítica e tradu3n*. São Paulo: Ática, 1999, p. 196-201.
- HOLLANDA, H. B. de (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001.
- HOLLANDA, H. B. de. *Impress3es de viagem*: CPC, vanguarda e desbunde: 1960-1970. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- HOLLANDA, H. B. de. Introdu3n. In: _____. (Org.). *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2001. p. 9-14.
- NI BRISANT. Boca da noite. *Ni Brisant*, 23 out. 2017. *Weblog*. Disponible en: <<http://nibrisant.blogspot.com/>>. Acceso en: 15 feb. 2018.
- SÜSSEKIND, F. *Até segunda ordem não me risque nada*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 1995.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária*: polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

Recebido em: 26 de março de 2018.

Aprovado em: 18 de maio de 2018.



Trajetórias e paisagens de exílio na narrativa de Primo Levi

Trajectories and landscapes of exile in Primo Levi literature

Anna Basevi¹

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
annabasevi@gmail.com

Resumo: A obra de Primo Levi representa diversas formas do desterro – o exílio “absoluto”, o *nóstos*, a diáspora – que moldam a própria estrutura narrativa. A condição do exilado parece assumir a função metafórica de uma experiência histórica e humana, função que Claudio Magris atribui ao mundo judaico e que, ao mesmo tempo, se insere entre os tópicos da literatura do séc. XX. Nestes contextos distintos de exílio, o artigo evidencia as formas de descrever a paisagem estrangeira capazes de trazer à tona marcas estilísticas e narrativas do autor, em diálogo com a literatura clássica de Homero e Ovídio, e com as representações bíblicas. Esta proposta de leitura confirma a ligação estreita, presente em Levi, entre a condição de estrangeiro e a condição do ser humano no estado de exceção da Europa dominada pelo nazismo.

Palavras-Chave: exílio; literatura; Primo Levi.

Abstract: Primo Levi's work portrays several exile forms: the “absolute” exile, the *nóstos*, the *diaspora*. These are kinds of exile that help shaping the narrative structure itself. The exiled seems to assume a metaphoric function for both historical and human condition. According to Claudio Magris, this function can be, at the same time, related to the Jewish world and inserted among literary topics from the 20th century. Drawing on those distinct contexts of exile, this article shows how the descriptions of

¹ Pós-Doutoranda FAPERJ-nota 10.

the foreign landscape are evidence to the author's stylistic and narrative features, in connection with the classic literature of Homer and Ovid, and with the biblical representations. This analysis proposal confirms the close connection, present in Levi, between the status of foreigner and the condition of the human being in the state of exception of Europe dominated by Nazism.

Keywords: exile; literature; Primo Levi.

Na obra do escritor italiano Primo Levi (1919-1987) o tema do exílio apresenta-se sob diferentes facetas, provindo tanto da experiência autobiográfica quanto da reconstrução narrativa das aventuras e personagens.

Em sua primeira e mais conhecida narrativa, *É isto um homem?* (*Se questo è un uomo*, 1947), a condição exílica encarna-se primeiramente na trágica vivência dos judeus deportados a Auschwitz, onde o próprio autor permanecera entre 1944 e 1945. Dentro do perímetro concentracionário, o exílio configura-se como absoluto, incluindo o exílio linguístico, sendo o idioma italiano extremamente minoritário.

A trégua, escrito em 1963 e que proporciona ao escritor o sucesso de público e de crítica, narra a viagem de retorno do sobrevivente, um verdadeiro *nóstos* do século XX. Uma vez liberto pelo exército soviético, a viagem durou nove meses, devido às precárias condições de muitas linhas de trem bombardeadas e à caótica gestão dos próprios soviéticos. Esse trajeto percorrido por Levi inspirará o percurso dos combatentes judeus, protagonistas de *Se não agora, quando?*, romance escrito em 1982. A trama acompanha o itinerário de um grupo de judeus, organizados na resistência armada contra o exército alemão. Sua viagem representa um movimento de saída das terras russas em busca de uma nova pátria, abandonando aquele mundo judaico oriental de língua iídiche extinto pela perseguição.

Para Levi, nascido na cidade de Turim, no centro de uma paisagem pré-alpina e ao mesmo tempo próxima ao Mediterrâneo, o abandono forçado de sua terra acontece em 1943, num trem de carga rumo a Auschwitz, o maior campo de extermínio da Alemanha nazista, situado na Polônia. A passagem da fronteira com a Áustria ressoa no silêncio solene e cortante dos exilados trancados no vagão, como narrado em *É isto um homem?*:

O trem viajava devagar, com longas e enervantes paradas. Pelas frestas, vimos desfilar as altas e pálidas rochas do Vale do Adige, os últimos nomes de cidade italianas. Cruzamos a fronteira, o Passo do Brennero, às doze horas do segundo dia; todos levantaram, mas ninguém disse nada. Eu tinha no coração o pensamento do retorno e, cruelmente, imaginava qual seria a alegria sobre-humana dessa nova passagem, com as portas dos vagões escancaradas (ninguém pensaria em fugir) e os primeiros nomes italianos... (LEVI, 1988, p. 16).

A perda de pontos de referências geográficos inicia-se na passagem da fronteira, quando é possível ainda supor um retorno, mas onde já age a nostalgia. O aproximar-se do mundo nórdico, gelado e plano, aponta para o exílio.

Pela fresta, alguns nomes conhecidos e outros estranhos de cidades austríacas, Salzburg, Viena; depois, tchecas; por fim, polonesas. Na noite do quarto dia, o frio ficou mais pungente; o trem corria entre escuros pinheirais sem fim, sempre subindo. A neve era alta. Deveríamos estar numa linha secundária, pois as estações eram pequenas e quase desertas. Ninguém tentava mais comunicar-se com o mundo externo; sentíamos-nos “no outro lado”. Houve uma longa parada na campina aberta; logo a marcha recomeçou lenta, lentíssima, até que o comboio parou definitivamente, no meio da noite, numa planície escura e silenciosa. (LEVI, 1988, p. 17).

O silêncio externo da planície e o vagão trancado funcionam como molduras de um banimento duplo, da terra natal e do mundo dos vivos. Já podemos vislumbrar, entre os aspectos da paisagem, a planície parecida a um deserto como marca geográfica do exílio narrado, que se tornará paradigmática e que aqui determina a descida ao mundo dos não vivos.

No caso dos dois romances, *A trégua* e *Se não agora, quando?*, a visualização do trajeto por meio de um mapa reforça a leitura no que diz respeito às distâncias percorridas, ao estranhamento do estrangeiro (o italiano Levi) e à peculiaridade da geografia cultural de um mundo em diáspora (o judaísmo do leste europeu). Na edição de *A trégua*, o mapa evidencia o itinerário da longa viagem de regresso de Auschwitz enfrentada por Levi através do continente em ruínas. Entre demoradas esperas e transportes precários, entre a persistência da fome e do frio, a terra procurada é a cidade de Turim, o solo itálico avistado assim que o trem ultrapassa a última fronteira austríaco-italiana. Mas o que constitui

FIGURA 2 – Mapa interno ao romance *Se non ora, quando?*

Fonte: LEVI, 1982, p. 2 (edição da Einaudi).

De fato, Mendel, o relojoeiro russo, e seus companheiros deslocam-se na direção sudoeste até a Alemanha, para em seguida descer até Milão, com apenas pequenos desvios logísticos durante a jornada. Sua viagem é só de ida, e a Itália representa apenas uma etapa possível.

Cesare Segre sugere uma interpretação do romance como uma tentativa original de mapeamento da catástrofe do século XX:

O mapa de *Se não agora, quando?* possui ainda uma implicação simbólica. Se percorrermos o mapa ao avesso, do campo de acolhimento perto de Milão até Valeriy (URSS), serão tocadas as áreas mais importantes do judaísmo oriental, da Ostjudentum (ashkenazi) [...] E *Se não agora, quando?* é, também, um canto fúnebre desta civilização hebraica oriental, terminada nos campos de concentração nazistas. (SEGRE, 1997, p. 95, tradução nossa).

Se é verdade, como podemos ler no ensaio de Carlinda F. P. Nuñez (2010, p. 81), que “a categoria ficcional do espaço constitui o eixo dinamizador de todo sistema literário”, no caso dos romances em questão a “parceria inusitada” entre geografia e literatura ratifica tanto no nível literal quanto no nível figurativo o uso dos empréstimos lexicais

provenientes das ciências do território (p. 80). Palavras como *fronteira*, *horizontes*, *trajeto*, *direção*, *mapa* testemunham esta dupla função e carregam estratificações de significados pertencentes aos dois campos, geográfico e literário (p. 90), inevitavelmente fundidos ao falarmos das duas narrativas. Desta maneira, as planícies intermináveis, os pântanos e o domínio da lama durante o degelo caracterizam paisagens polonesas e russas, atravessadas nos dois romances – e já encontradas em Auschwitz – assinalando uma geografia interna e externa inóspita, quando privada de centros habitados e de acolhimento humano. De forma oposta, aparecem espaços sobrecarregados de gente (como também no *Lager*) em cidades, feiras ou pontos de atendimento a refugiados. O leitor viaja entre horizontes de solidão e de convivência grupal intensa, através de um tempo suspenso após a catástrofe (*A trégua*) ou tempos transitórios na busca urgente de uma nova morada (*Se não agora, quando?*).

A associação emblemática de deserto-planície-exílio caracteriza toda a prosa de Levi, desde *É isto um homem?* até *A chave estrela* (*La chiave a stella*, 1978). Em Auschwitz, o tempo parece imóvel tanto quanto o espaço parece uniforme e monótono, os dias iguais e sem perspectivas, o horizonte engole a terra e o céu, ambos de igual cor cinza. A representação do desamparo atribui à planície invernal das terras eslavas o papel da geografia simbólica do indivíduo afastado ou exilado.

No entanto, o deserto como forma paisagística e mítica do desterro remonta à narração bíblica do Êxodo. Os hebreus, conduzidos por Moisés na longa viagem do Egito à Terra de Canaã, permanecem no deserto durante um período de quarenta anos. O deserto apresenta-se como lugar do exílio, embora um exílio diferente da escravidão sofrida na terra do Faraó e como espaço de transição. A paisagem do deserto é um espaço com uma alta carga alegórica, “onde são banidos os expulsos, os rejeitados, os marginalizados” (ABÉCASSIS, 1987, p. 95, tradução nossa),² “o lugar dos desterrados” (ABÉCASSIS, 1987, p. 109, tradução nossa)³ e que, ao mesmo tempo, propicia “um aprendizado da condição humana” (ABÉCASSIS, 1987, p. 109, tradução nossa).⁴ Neste caso, as vastas e desoladas planícies nórdicas operam da

² “[...] où l’on chasse les reprouvés, les rejetés, les marginaux”.

³ “[...] le lieu des déplacés”.

⁴ “[...] un apprentissage de la condition humaine”.

mesma forma, especialmente para um italiano originário de uma terra situada entre os Alpes e o mar.

A significação negativa de uma *antipaisagem*, que nada é senão a paisagem aos antípodas do mundo mediterrâneo, retorna em tempos recentes em Claudio Magris, na descrição da estepe danubiana, em terra romena: “lugar de desolação e exílio, verões áridos e gélidos invernos, horizonte sem fim” (MAGRIS, 2006, p. 456, tradução nossa). Se uma paisagem apresenta características próprias, ao mesmo tempo o exílio molda o sentimento de recepção da mesma, como ocorre quando “a potência das palavras ainda hoje projeta sobre o Mar Negro a imagem de um deserto equóreo, de um grande brejo opressivo, um lugar de exílio, invernos e solidões” (p. 449). As palavras às quais Magris se refere e que ressoam com seu poder evocativo provêm da longínqua Tomis (hoje Constança, na atual Romênia), onde o poeta Ovídio passou seus últimos nove anos, banido pelo imperador Augusto. Portanto uma das mais antigas descrições desta geografia exílica está lavrada nas *Cartas Pônticas*:

Jazo, nada obstante, abandonado nas areias da extremidade do orbe, onde a terra ostenta perpétuas neves. Aqui o campo não produz frutos nem doces racemos; não reverdejam salgueiros nas ribeiras, nem robles nas montanhas. O pélago não merece mais louvores que a plaga: suas vagas, privadas de sol, estão sempre intumescidas pelo furor dos ventos. Para qualquer direção que se olhe, estendem-se planícies sem cultivo e terras desertas que ninguém reivindica. (OVÍDIO, 2009, livro 1, 3, 49-56).

Aprisionado em seu cruel destino, o escritor de *Tristia* parece atribuir à região descrita – deserto, neve, vento, falta de uva,⁵ de frutos, de sol – a marca indelével do exílio e de terra *antimediterrânea* por excelência.

Para Levi, durante a viagem de regresso ao longo das linhas de trem devastadas e após a catástrofe da guerra, a percepção do espaço que separava a almejada Itália da Polônia ou da Romênia talvez fosse próxima à de Ovídio, apesar do desenvolvimento dos transportes. E Levi, sobre a mesma terra do banimento ovidiano, escreveu: “Atravessando planícies

⁵ A presença da árvore da uva denotava para Ulisses a civilização do trigo e do vinho: “Para os gregos, o próprio do homem, o que o define como tal, é o fato de comer pão e beber vinho, ter um certo tipo de alimentação e reconhecer as leis da hospitalidade, acolhendo o estrangeiro em vez de devorá-lo” (VERNANT, 2013, p. 100).

ainda estivais, atravessando pequenas cidades e vilarejos, cujos nomes soavam bárbaros (*Ciurea, Scantea, Valsui, Piscu, Braila, Pogoanele*), seguimos ainda por vários dias para o Sul, em minúsculas etapas” (LEVI, 1997, p. 194). O adjetivo *bárbaros* é escolhido para designar, mesmo sob o sol do verão, os nomes estrangeiros, tão “bárbaros” quanto devem ter soado aos ouvidos do poeta latino. Contudo, a língua romena também aproxima o viajante à pátria, mais do que o idioma de origem fino-úgrica. Poucas páginas depois, a superação da fronteira húngara radicaliza o desamparo e relativiza o impacto anterior de familiaridade com o idioma romeno:

Se na Romênia eu experimentara um delicado prazer filológico ao degustar alguns nomes como Galati, Alba Iulia, Turnu Severin, na primeira entrada na Hungria tropeçamos, ao contrário, em Bekéscsaba, a que se seguiam Hódmezővasárhely e Kiskunfélegyháza. A planície magiar estava impregnada de água, o céu, plúmbeo. (LEVI, 1997, p. 200).

Observamos a reiteração dos elementos “planície”, terra impregnada de água, “céu plúmbeo”, atrelados desta vez aos termos húngaros, enigmáticos e incompreensíveis, que restituem ao viajante os sentimentos de desnortamento após a passageira sensação saborosa oferecida pelas palavras de origem latina (Alba Julia etc.). A viagem de *A trégua* apresenta um movimento irregular de distanciamento e aproximação à terra natal, de constante alternância entre os sentimentos de estranhamento, desespero e esperança; trata-se de um périplo interior, além de geográfico. As etapas emocionais de um itinerário nada linear são determinadas pela presença de um idioma conhecido ou desconhecido, pela oportunidade de narrar as peripécias e ser escutado ou não encontrar ouvintes, pela maior ou menor familiaridade com as pessoas e com os hábitos encontrados. De resto, a própria viagem de Ulisses é hoje estudada e lida “como uma trajetória alegórica entre a perda inicial de rumo, a desorientação funesta sobre ‘o mar sem caminhos’, como diz Homero, e a volta a Ítaca, à ordem familiar e política” (GAGNEBIN, 2006, p. 13). Não se trata de investir a narrativa de Levi de significados apenas alegóricos que desfoquem o projeto testemunhal, mas sublinhar elementos de reforço da temática do exílio, envolvendo a paisagem descrita em moldes literários.

Decerto, para os desterrados do Leste a reconstituição de um lar ainda estava longe, quando “se deparavam cada vez com maior frequência com uma lama distinta, permanente, dona dos lugares, que vinha da terra e não do céu” (LEVI, 1999, p. 52), ou nos grandes espaços vazios onde o horizonte que os cercava “jamais fora tão vasto, durante a viagem inteira. Vasto e triste, empapado com intenso cheiro funéreo dos juncos” (LEVI, 1999, p. 54). A aparência hostil radicaliza-se nas proximidades ameaçadoras do inverno, quando o gelo consolida a lama, ou em tempo de degelo por vezes mais duro do que o inverno (LEVI, 1999). Esta paisagem, como foi acima dito, é a mesma que impressiona e angustia o sobrevivente, nostálgico dos cumes alpinos e de um céu mais luminoso:

Certa feita, experimentamos sair do retângulo das casernas e caminhar pela planície, recolhendo ervas comestíveis: mas, passada meia hora de caminhada, parecia que estávamos no mar, no centro do horizonte, sem árvore, colina, ou casa para escolher como meta. Para nós, italianos, habituados às montanhas, às colinas e à planície cheia de presenças humanas, o espaço russo, imenso, heroico, dava vertigem e sobrecarregava o coração de lembranças dolorosas. (LEVI, 1999, p. 126-127).

Uma paisagem estrangeira, esta, que não hospeda, não acolhe, mas remete à nostalgia de panoramas familiares, a uma *Heimweh* estendida à geografia.

A paisagem, segundo Nuñez (2010, p. 87), é “uma instância de apreensão holística do humano e, ao mesmo tempo, uma *mímesis* em que processos de estetização e ficcionalidade se encontram esplendidamente concentrados”. Por esta razão, nas duas narrativas (e inclusive em *Se não agora, quando?*), o exílio assume tantas vezes as cores da neve e da lama, e seu sentimento correspondente é de vertiginosa perda diante da desesperadora vastidão de planícies monótonas e intermináveis. O panorama confortante dos Alpes induz o autor à fixação da oposição literal e metafórica entre planície/deserto e montanha, no plano do imaginário textual. Lembramos que, ao avistar a montanha do purgatório, o Ulisses dantesco supera os limites de Gibraltar antes de se lançar ao naufrágio decretado pela vontade divina.

Os dois títulos, *La tregua* e *Se non ora, quando?*, remetem a uma dimensão temporal, peculiar para cada viagem,⁶ embora para o segundo título possa se notar uma alteração da pergunta mais comum do exilado, “onde?”, a qual por sua vez “traduz a impotência de ter uma própria terra” (DUFOURMANTELLE, 2003, p. 19).

Independentemente da diferença entre nível mítico e histórico, se já acontecera em 1492 que “o exílio da Torá [...] adquiriu significado pleno com o exílio histórico do povo judeu” (SCHOLEM, 1978, p. 87), a ocupação nazista da Europa oriental reeditou novamente uma diáspora, moderna, um êxodo de refugiados e emigrantes em fuga do extermínio.

*

A narração de *A trégua* começa exatamente onde *É isto um homem?* termina, com a chegada do exército soviético representando o mundo livre externo ao Campo, na primeira cena descrita em *A trégua* sob o evocativo título “O degelo”:

A primeira patrulha russa pôde ser vista do campo por volta de meio-dia de 27 de janeiro de 1945. Charles e eu fomos os primeiros a avistá-la: estávamos transportando para a vala comum o corpo de Sómogyi, o primeiro morto entre os nossos companheiros de quarto. Reviramos a padiola na neve infecta, pois a vala já estava cheia, e outra sepultura não era possível: Charles tirou o boné para saudar os vivos e os mortos. (LEVI, 1997, p. 9).

No entanto, o regresso do exilado raramente restaura as identificações de outrora. A terra que o viajante reencontra é a mesma e, contudo, é outra, as coisas perdidas afloram então desta névoa que é a ilusão do retorno como aparências, semblantes, vestígios (PRETE, 1992, p. 26, tradução nossa). Nesta perspectiva, Vladimir Jankélévitch (1992, p. 130-152 *passim*) estabelece uma distinção entre *nóstos* fechado – através do qual o exilado alcança sua meta e o círculo se fecha – e o *nóstos* aberto, quando a nostalgia não se apazigua na reconquista da pátria perdida. Este estado permanente de desejo por algo inalcançável

⁶ A questão dos títulos não é secundária, mas precisaria de mais espaço para ser detalhada. Limitamo-nos a assinalar que o título *Se não agora, quando?* provém de um trecho bíblico: “Se eu não for por mim, quem será? Se sou só por mim, o que é que eu sou? E se não for agora, quando?” (TALMUD, *Pirkei Avot*, 1:2).

aponta para uma condição psíquico-existencial, senão metafísica, do ser humano. Mas podemos considerá-lo também adequado às amarguras da anábase do sobrevivente.

No ensaio sobre a nostalgia, Jankélévitch analisa o episódio emblemático da epopeia homérica na qual Ulisses alcança sua ilha e não a reconhece. Portanto, sua chegada é a chegada de um estrangeiro: ele se vê destinado a outra peregrinação e se desespera perante uma Ítaca disfarçada; e quando descobre estar em sua pátria é obrigado a se apresentar como estrangeiro. Os sentimentos de desamparo e de estranhamento, que parecem estender o exílio para além do suportável, introduzem uma fratura no alívio do *nóstos*, anunciada pela cena em que “a terra natal se veste de terra estrangeira” (JANKÉLÉVITCH, 1992, p. 146). Neste sentido, algo impede que o *nóstos* se feche totalmente, e a trama de sua circularidade apresenta pontos rasgados.

Ao tomar a volta de Ulisses como paradigma, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 110) comenta que “depois da Segunda Guerra Mundial não se reconhece mais o forasteiro pela cicatriz da infância – ele continua estrangeiro a si mesmo e a seus familiares, em seu próprio país”.

Nas últimas linhas de *A trégua* irrompe um pesadelo, o do *revenant* que sonha estar sonhando com um regresso imaginário, constatando no final a triste realidade do aprisionamento. O sonho é recorrente, e a desilusão envolvida sempre cortante:

É um sonho dentro de outro sonho, plural nos particulares, único na substância. Estou à mesa com a família, ou com amigos, ou no trabalho, ou no campo verdejante [...] pouco a pouco ou brutalmente, todas as vezes de forma diferente, tudo desmorona e se desfaz ao meu redor [...] Tudo agora se tornou caos: estou só no centro de um nada, turvo e cinzento. E, de repente, sei o que isso significa, e sei também que sempre soube disso: estou de novo no Lager, e nada era verdadeiro fora do Lager [...]. (LEVI, 1997, p. 212-213).

O significado da longa viagem que representou uma *trégua* entre a saída do Campo e a chegada em pátria é revelado, pois o final do pesadelo restaura a condição de prisioneiro:

Agora esse sonho interno, o sonho de paz, terminou, e no sonho externo, que prossegue gélido, ouço ressoar uma voz, bastante conhecida; uma única palavra, não imperiosa, aliás breve e obediente. É o comando do amanhecer em Auschwitz, uma palavra estrangeira, temida e esperada: levantem, “Wstavach”. (LEVI, 1997, p. 212-213).

Trata-se da expressão polonesa gritada pelos *Kapos* em todas as frias madrugadas da vida do *Lager*. O sonho e o livro concluem-se com esta palavra estrangeira e ameaçadora que imprime ao movimento do texto uma guinada improvisada de conjunção ao *incipit*. *Despertar* e *Lager* voltam entrelaçados e em tensão: o “despertar” (do título do último capítulo e do correspondente vocábulo polonês) é especular o início, onde as imagens concentracionárias estavam descritas sob o evocativo título de um despertar climático, “O degelo”, configurando uma circularidade narrativa. De fato, este despertar final preenche-se de um duplo sentido: o retorno do inferno significa o retornar do narrador *de* um lugar, isto é a viagem de subida ao mundo dos vivos, a saída do *Lager*; mas o “retorno do inferno” pode significar também o fato de que o inferno retorna, embora sob forma onírica, isto é, o regresso do sobrevivente *ao Lager*. O *nóstos* demonstra brechas em sua circularidade fechada e a estrutura narrativa de *A trégua* consegue dar forma a esta ideia. O fim do pesadelo de Auschwitz manifesta-se em sua veste ilusória: nenhum retorno restaura um passado imaculado, a experiência aplica suas marcas ao presente. A palavra *Wstavac* irrompe no começar de um dia, projetando-nos tanto ao começo do livro quanto mais longe ainda, ao início de tudo, no meio do Caos: às geladas e traiçoeiras auroras do Campo. Desta forma, o sonho sugere de repente uma chave de leitura do texto a partir de seu final.

*

O romance *Se não agora, quando?* parece constituir uma representação das formas de sobrevivência ao extermínio nazista mais sucedidas: resistência e fuga através da luta ativa. Ao mesmo tempo corresponde à bifurcação dos dois destinos possíveis para os combatentes de toda Europa: a captura e a deportação de um lado, como aconteceu com Levi, ou a continuação da luta clandestina. A atitude desses jovens, que se percebem donos de seu destino, reaparece no discurso da personagem Line, em resposta a quem os classifica como *displaced persons*:

“Nós não somos DP”, disse Line. “Nós tínhamos uma pátria, e não é nossa culpa se não temos mais; construiremos outra. Está adiante de nós e não atrás. [...] Nós não somos DP, somos resistentes, e não apenas no nome. Temos construído nosso futuro com nossas mãos”. (LEVI, 1982, p. 244, tradução nossa).⁷

Resgata-se desta forma a história de uma capacidade combativa judaica “anestesiada por séculos de não violência, de docilidade forçada, de chantagens sofridas” (SEGRE, 1997, p. 95). Mulheres e homens pacíficos e simples, artesãos, sobreviventes dos diversos massacres disseminados por suas terras, armaram-se para sobreviver:

Estavam cansados, sujos e pobres, mas não derrotados; filhos de comerciantes, alfaiates, rabinos e cantores, tinham se equipado de armas tiradas aos alemães, haviam conquistado o direito de vestir aqueles uniformes rasgados e sem patentes, e tinham saboreado várias vezes o alimento amargo do matar. (LEVI, 1999, p. 161).

A viagem do grupo conduzido pelo comandante Gedale procede também rumo a uma reconquista identitária, enriquecendo-a de experiências renovadoras, desconhecidas anteriormente pelos humildes e perseguidos habitantes dos *shtetl* – as aldeias do leste europeu. Agora, eles “estavam alegres e ferozes, como animais a quem se abre a jaula, como escravos rebelados prontos para a vingança” (LEVI, 1999, p. 127).

O *leitmotiv* da sobrevivência através da luta encontra-se já esboçado em *A trégua*, na descrição de uma personagem soviética, “uma garota do campo, rápida, ingênua, um pouco coquete, muito vivaz”, sem grande cultura, nem “particularmente séria”, mas na qual “sentia-se agir a mesma virtude, a mesma dignidade dos seus companheiros-amigos-namorados, a dignidade de quem trabalha e sabe por que, de quem combate e sabe ter razão, de quem tem a vida diante de si” (LEVI, 1997, p. 75). Como se pode notar, a dignidade está intimamente ligada às possibilidades de escolha num contexto de liberdade: o trabalho útil e valioso *versus* a esmagadora fadiga dos escravos, a resistência ativa, a perspectiva de um futuro. Nos combatentes judeus vislumbra-se mais claramente o resgate narrativo em prol dos sobreviventes impossibilitados

⁷ Na tradução da edição brasileira a última frase da citação é colocada no futuro “Construiremos o nosso futuro com as nossas mãos” (LEVI, 1999, p. 288).

de reagir: Mendel, Line, Gedale mostram o potencial de ação, em muitos casos apagado pela violência da aniquilação.

Paola Valabrega observa o tratamento dado a um nível lexical e estilístico, através do uso de verbos de deslocamento que indicam a ação principal das personagens: andar, ir, seguir, retomar o caminho, continuar na estrada. Verbos que “marcam o constante passar do tempo que se ajusta à longa marcha [...] através da Europa” (VALABREGA, 1997, p. 267, tradução nossa). Ao longo de uma trajetória que só pode seguir em frente, a esperança da reconstrução de uma moradia projeta-se numa geografia nova e distante da terra de origem: “As personagens de Levi buscam no futuro sua própria *Heimat*” (VALABREGA, 1997, p. 270).

O escritor parte de fato de elementos da tradição judaica para atingir temas universais, como destaca Segre:

No pano de fundo judaico de *Se não agora, quando?* encontram-se a maioria dos componentes ideológicos, assim como ideativos, do romance. Foi o Levi escritor quem identificou neste núcleo tão específico uma potencial universalidade. [...] as cordas tocadas pela nostalgia, pelo desespero ou pelos sonhos de resgate são cordas universais. [...] A casa perdida, a pátria perdida é um dos *Leitmotiv* do romance. (SEGRE, 1997, p. 103, tradução nossa).

O crítico acrescenta que os temas da guerra contínua e da perda das raízes transformam as personagens de Levi em representantes de uma humanidade privada de amparo, tornando-as “peregrinos misteriosos que, desde não se sabe quando e nem de onde, caminham rumo a uma meta desconhecida mesmo por eles: testemunhas e vítimas do mal, são detentores de uma sabedoria que ninguém quer aprender” (SEGRE, 1997, p. 104). A especificidade histórico-cultural do exílio judaico, portanto, parece detectar de forma aguda um mal-estar mais abrangente, a condição trágica do ser humano. Segundo Magris (1977, p. 133, tradução nossa), escritores como Joseph Roth, Singer ou Kafka encarnam a função de “reveladores e catalisadores de uma situação geral que, em seu drama, afirmou-se antecipadamente, em toda sua evidência e tragédia, como se tivesse entrado em contato com um reagente ou um azul de tornassol”. Afinal, o exílio judaico, explica Magris, encena “a metáfora de uma condição histórica e existencial que vê o indivíduo como um exilado da plenitude e da totalidade da verdadeira vida” (p. 313). O exílio, conhecido por muitos escritores e pensadores na década de 1940, impulsionou

de fato uma reflexão moderna sobre o ser humano e ao mesmo tempo confirmou um tema da tradição.

O exílio revela-se em toda sua extensão emocional quando o refugiado se sente estrangeiro pela perda definitiva do ponto de origem: “Onde está a minha casa? Não está em lugar nenhum. Está na mochila que carrego nas costas” (LEVI, 1999, p. 237). À fronteira perdida opõe-se a multiplicação de fronteiras a serem atravessadas. Assim, nos deparamos com uma incógnita: qual será a última, se é que haverá uma final? Pois como afirmava o escritor Joseph Roth (1985, p. 18): “Os judeus orientais não têm pátria em lugar nenhum, mas túmulos em cada cemitério”.⁸ Roth (*apud* MAGRIS, 1977, p. 8), ainda, dá voz ao desterro com a imagem de uma sepultura nômade: “Quem sepultar seu pai em terra estrangeira [...] tem direito de cidadania naquela terra alheia, se sente em sua casa como se possuísse ali um terreno”.

Similarmente, o sentimento de perda e luto acompanha as personagens de *Se não agora, quando?*:

Para os judeus a saudade de suas casas não era uma esperança mas um desespero, sepulto até então debaixo de dores mais urgentes e graves, porém latente. As casas não existiam mais: tinham sido destruídas, incendiadas pela guerra ou pelo massacre, ensanguentadas por esquadrões de caçadores de homens; casas-túmulos, nas quais era melhor não pensar, casas de cinzas. Por que continuar vivendo, por que combater? Em prol de que casa, de que pátria, de que futuro? (LEVI, 1999, p. 114-115).

De acordo com Derrida (2003, p. 79), o estrangeiro pode ser definido tanto pelo lugar de nascimento como pela experiência da morte e do luto: “as ‘pessoas deslocadas’, os exilados, os deportados, os expulsos, os desenraizados, os nômades [...] gostariam de voltar, pelo menos em peregrinação, aos lugares em que seus mortos inumados têm sua última morada”. Ao abordar a morte de Édipo e o luto impossível de Antígona, em Sófocles, o filósofo esclarece que a descrição do estrangeiro estrutura-se em torno de ausências: “estrangeiro de ter vindo morrer em terra estrangeira, estrangeiro de ser enterrado num lugar secreto, estrangeiro de ser enterrado sem sepultura visível, estrangeiro de não poder ser chorado como se deve, normalmente, pelos seus enlutados” (p. 101).

⁸ Título original de Joseph Roth: *Juden auf Wanderschaft*.

Se, para Roth, o lugar da morte de um ente querido passa a constituir uma nova pátria, e a presença do vínculo afetivo age como selecionador de um território, em *Se não agora, quando?* o enraizamento também se tornaria possível: o nascimento de uma criança, parida por uma mulher do grupo de Mendel, sugere a eleição do solo itálico como alternativa à partida para a Palestina e poderia inaugurar este tipo de vínculo casual, mas “naturalmente” adquirido na viagem. Uma etapa de vida que coincidiria com uma etapa da viagem. O trajeto levaria à escolha, e não vice-versa. A permanência na Itália representa apenas uma hipótese que se abre, todavia, não será possível falar de um fim de viagem para os judeus errantes. A “grandiosa anábase contemporânea” (PAMPALONI *apud* FERRERO, 2007, p. 105) de *Se não agora, quando?* tem características próprias e equivale à *aliá* (o retorno):

Findas as insídias, finda a guerra, a estrada, o sangue e o gelo, morto o satã de Berlim, vazio e vago o mundo, a ser recriado, a ser repovoado, como depois do dilúvio. Em subida, em alegre subida rumo à passagem: subida, *aliá*, assim se chama o caminho quando se sai do exílio, do profundo, e se sobe rumo à luz. (LEVI, 1999, p. 280).

Diferentemente da forma circular do *nóstos* grego e do périplo casual de Levi, a viagem de Mendel possui apenas um horizonte à frente por onde avançar, conforme a imagem de uma linha reta.⁹ A trama de *Se não agora, quando?* interrompe-se numa terra de passagem, e não sabemos se e quem seguirá a viagem. A estrutura narrativa segue, portanto, a trajetória de um percurso aberto para a frente sem destino final. A última cena, porém, põe em cheque a ilusória paz conquistada. No novo dia, quando a cidade estrangeira recomeça sua vida, nasce o filho de Isidor e Rókhel. Todavia, não faltam as contradições do despertar:

Todos ficaram em pé. Mendel e Line abraçaram Isidor, cujos olhos, avermelhados pela vigília, tinham se tornados límpidos. O doutor também saiu [...] se deparou com um colega que avançava com um jornal dobrado e se deteve para discutir com ele. Ao redor dos dois se agruparam outros médicos, freiras, enfermeiras, Mendel também se aproximou, e conseguiu ver que o jornal, constituído

⁹ Observações sobre as alegorias da forma circular e da linha reta para as tradições, respectivamente, grega e cristão-judaica (Ulisses de Dante) em Lombardi, 2006.

de uma única folha, trazia um título em corpo muito grande, cujo significado não entendeu. Aquele jornal era da terça-feira, 7 de agosto de 1945, e trazia a notícia da primeira bomba atômica lançada sobre Hiroshima. (LEVI, 1999, p. 305).

Enquanto uma parte da humanidade desperta para um novo início, do outro lado do globo outro povo acorda sob um céu negro e funesto, num dia de fim de guerra que reabre o ciclo das catástrofes. Do ponto de vista narrativo, as estruturas de *A trégua* e *Se não agora, quando?* apresentam um desenho de viagem oposto, contudo, ambos os desfechos de conclusão do exílio testemunham aspectos contrastantes e remetem ao surgimento de ameaças inerentes à complexa história humana.

Referências

ABÉCASSIS, A. *La pensée juive*: v. 1. Du désert au désir. Paris: Librairie générale française (Le Livre de poche), 1987. v. 1.

DERRIDA, J; DUFOUMANTELLA, A. *Da hospitalidade*. Tradução de Antônio Romane. São Paulo: Escuta, 2003.

FERRERO, E. *Primo Levi*. La vita, le opere. Torino: Einaudi, 2007.

GAGNEBIN, J. M. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

JANKÉLÉVITCH, V. La nostalgia. In: PRETE, A. *Nostalgia*. Storia di un sentimento. Milano: Cortina Raffaello, 1992. p. 119-176.

LEVI, P. *A tabela periódica*. Tradução de Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

LEVI, P. *A trégua*. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, P. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LEVI, P. *La chiave a stella*. Torino: Einaudi, 1978.

LEVI, P. *La tregua*. Torino: Einaudi, 1972.

LEVI, P. *Se não agora, quando?*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

LEVI, P. *Se non ora, quando?*. Torino: Einaudi, 1982.

LEVI, P. *Se questo è un uomo*. Note di Alberto Cavaglion. Torino: Einaudi, 2012.

LOMBARDI, A. Ulisses: a viagem e a morte. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 10., 2006, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: ABRALIC, 2006. v. 1. p.1-15.

MAGRIS, C. *Danubio*. Milano: Garzanti, 2006.

MAGRIS, C. *Lontano, da dove?*. Torino: Einaudi, 1977.

NUÑEZ, F. P. C. Uma Odisseia no espaço: a geografia na literatura. In: CORREA, R. L.; ROSENDHAL, Z. (Org.). *Temas e caminhos da geografia cultural*. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. p. 73-113.

OVÍDIO. *Cartas Pônticas*. Tradução de Geraldo José Albino. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

PRETE, A. L'assedio della lontananza. In: _____. *Nostalgia*. Storia di un sentimento. Milano: Cortina Raffaello, 1992. p. 9-41.

ROTH, J. *Ebrei erranti*. Milano: Adelphi, 1985.

SEGRE, C. I romanzi e le poesie. In: FERRERO, E. (Org.). *Primo Levi: un'antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997. p. 91-116.

VALABREGA, P. Primo Levi e la tradizione ebraico-orientale. In: FERRERO, E. (Org.). *Primo Levi: Un'antologia della critica*. Torino: Einaudi, 1997. p. 263-288.

VERNANT, J.-P. *O universo, os deuses, os homens*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

Recebido em: 31 de janeiro de 2018.

Aprovado em: 12 de abril de 2018.



A valsa nos trópicos: repercussões de um fenômeno europeu na literatura brasileira do século XIX

Waltz in the Tropics: Repercussions of an European Phenomenon in Nineteenth Century Brazilian literature

Claudia Helena Daher

Universidade Federal do Paraná, Curitiba, Paraná / Brasil

claudia.daher10@gmail.com

Resumo: Partindo de uma observação feita na obra *Raízes do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, na qual o autor reflete sobre a disparidade entre a sociedade brasileira do século XIX e as ideias do liberalismo europeu, Roberto Schwarz desenvolve em *Ao vencedor as batatas* (1977) uma crítica ao Romantismo brasileiro, que teria sido montado sobre uma comédia ideológica, diferente da europeia, representando uma idealização que não correspondeu à realidade. O presente artigo revê esses conceitos a partir da cena de baile da obra *Senhora* (1875), de José de Alencar. Observa-se a presença da valsa na literatura brasileira oitocentista, objetivando analisar de que maneira esse fenômeno europeu se manifestou em território brasileiro e como o imaginário em torno do baile foi apropriado e relido pelo autor. O artigo coloca a literatura brasileira em diálogo com a literatura europeia produzida no mesmo período. Ao ponto de vista de Roberto Schwarz acrescenta-se o estudo feito por Maria Cecília de Moraes Pinto (1999) que investiga as influências europeias de Alencar e o seu empenho em fazer uma literatura nacional.

Palavras-chave: valsa na Europa e no Brasil; Romantismo; literatura nacional.

Abstract: The piece of writing *Raízes do Brasil* (1936) by Sérgio Buarque de Holanda, in which the author reflects about the disparities between Brazilian society of the nineteenth century and the ideas of European liberalism, provides a basis to Roberto Schwarz's criticism of Brazilian Romanticism in *Ao vencedor as batatas* (1977). According to Schwarz, different from its European correlate, Brazilian Romanticism would have been based on an ideological comedy, thus representing an idealization that did not correspond to reality. This article revisits such concepts from the perspective of the ballroom dancing scene in *Senhora* (1875), by José de Alencar. Based on the presence of the waltz in nineteenth century Brazilian literature we analyzed how the European phenomenon manifested in Brazilian territory and how the imaginary constructed around ballroom dancing was appropriated and re-read by Alencar. This work establishes a connection between Brazilian Literature and the literature produced in Europe during the same period. In addition to Roberto Schwarz's point of view, we included Maria Cecília de Moraes Pinto's study (1999), which investigated Alencar's European influences and his efforts in creating a national literature.

Keywords: waltz in Europe and Brazil; Romanticism; national literature.

1 Considerações iniciais: modelos europeus em terras brasileiras

Em *Ao vencedor as batatas* (1977), Roberto Schwarz aponta o fato de que o Brasil do século XIX estava muito aquém da realidade europeia no que diz respeito à ciência econômica e às ideologias políticas. Endossando o seu ponto de vista, ele menciona que diversos autores refletem sobre a “disparidade entre a sociedade brasileira, escravista, e as idéias do liberalismo europeu” (SCHWARZ, 2000, p. 12).

Dentre esses autores, Roberto Schwarz cita Sérgio Buarque de Holanda, mais precisamente, a obra *Raízes do Brasil* (1936): “Trazendo de países distantes nossas formas de vida, nossas instituições e nossa visão do mundo e timbrando em manter tudo isso em ambiente muitas vezes desfavorável e hostil, somos uns desterrados em nossa terra” (HOLANDA, 1956, p. 15, *apud* SCHWARZ, 2000, p. 13).

Assim, partindo da premissa de que as ideias que gravitavam no contexto brasileiro do século XIX estavam “fora do lugar”, Roberto Schwarz (2000, p. 10) analisa a recepção dos modelos europeus na

literatura brasileira daquele período, apontando o desequilíbrio e as falhas que a transposição de um modelo europeu sofreu ao tentar ser adaptado pelos escritores brasileiros. Segundo a sua observação, no Brasil as ideias estavam fora de centro, em relação ao seu uso europeu. O nosso contexto era diferente, embora usássemos os mesmos termos e fingíssemos uma realidade que não existia. A incoerência entre o plano ideológico e a vida prática fica evidente quando Schwarz nos lembra algumas das tentativas de europeização da sociedade brasileira:

Sobre as paredes de terra, erguidas por escravos, pregavam-se papéis decorativos europeus ou aplicavam-se pinturas, de forma a criar a ilusão de um ambiente novo, como os interiores das residências dos países em industrialização. (SCHWARZ, 2000, p. 22).

Da mesma forma como as casas eram decoradas a fim de ficarem parecidas com ambientes europeus, a sociedade tentava encobrir com finas estampas a realidade daquele sistema baseado na exploração do trabalho escravo.

Em consequência, os autores da época tentavam importar um imaginário literário da Europa e adaptá-lo ao contexto da sociedade brasileira, mas segundo Schwarz (2000) esta transposição não foi bem-sucedida. Grande parte da literatura brasileira do século XIX seria, portanto, uma tentativa frustrada de seguir os modelos europeus dentro de uma sociedade que apresentava um contexto bastante diferente. Escolhendo como exemplo de análise a obra *Senhora* (1875), de José de Alencar, Schwarz (2000) denuncia as falhas e adaptações forçadas desta imitação, apontando o que para ele seria um desacordo entre a representação e o seu contexto. A literatura de Alencar representaria as feições da sociedade fluminense que copiava a europeia, e isso dentro de um modelo literário igualmente copiado da Europa. No entanto, para Schwarz (2000), os problemas vivenciados pela sociedade europeia não eram os mesmos brasileiros e, portanto, a obra de Alencar apresentaria uma disjunção entre forma e conteúdo. Alencar inspira-se em Balzac, mas, preso ao estilo europeu, não consegue captar as nuances da sociedade brasileira como tão bem o fizera seu discípulo francês. Assim, para Schwarz, se a intriga principal pode ser considerada bem construída, ela não representa realmente as cores locais brasileiras: poder-se-ia

transpor a história de Aurélia e de Seixas para um contexto europeu e ela continuaria a mesma.

Partindo dessas observações feitas por Schwarz (2000), propomos neste artigo a analisar uma cena em específico da obra *Senhora*: a cena de baile.

2 O baile em *Senhora*, de José de Alencar: a sedução e o escândalo da valsa

Retomando a obra *Senhora*, lembremos que as quatro partes que constituem o romance – “O preço”, “Quitação”, “Posse” e “Resgate” – ressaltam o aspecto pecuniário que move a atitude dos personagens e sela um casamento de conveniências. Fernando Seixas é moralmente um personagem sem grandeza, que gasta o que não tem para ostentar uma bela aparência e conseguir um “bom casamento”. Essa mediocridade só se redime ao influxo da ação pedagógica de Aurélia Camargo. Pode-se dizer que à deseducação da sociedade Aurélia contrapõe a educação pelo amor: o texto ressalta que o amor pode salvar as pessoas da despersonalização capitalista.

Os bailes permeiam o romance desde o início. Após receber sua fortuna, é nos bailes da sociedade fluminense que Aurélia faz sua aparição fulgurante, tornando-se a rainha dos salões: “Tornou-se a deusa dos bailes; a musa dos poetas e o ídolo dos noivos em disponibilidade” (ALENCAR, 1997, p. 14). O baile é a maneira existente para se exibir à sociedade, pois trata-se de um momento privilegiado de encontro e de exposição, como uma vitrine. Os bailes funcionam, ao menos no plano do imaginário, como um lugar propiciador de futuros casamentos, como podemos observar, aliás, em outras cenas da literatura. Depois de casada, Aurélia também vai aos bailes para mostrar à sociedade que é feliz com o casamento, o que não é verdade. Ela apenas finge que se diverte: “Quero que o mundo me julgue feliz” (ALENCAR, 1997, p. 132). A cena de baile na qual concentrar-nos-emos neste trabalho representa “um preâmbulo estético-erótico à decisiva aproximação de Aurélia e Fernando”, nas palavras de Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto (1999, p. 187); cena durante a qual, depois de algum tempo de casados e não tendo tido nenhum tipo de aproximação, os protagonistas dançam uma valsa, prenunciando um possível entendimento.

A cena ressalta, ademais, a ilusão que permeia o mundo social que acredita nas aparências de uma vida conjugal feliz entre Aurélia e Fernando quando ela é na verdade inexistente. O intuito mesmo da recepção, oferecida por Aurélia na sua própria casa, é o de mostrar à sociedade o quanto o seu casamento com Fernando Seixas é bem-sucedido. Toda a cena converge em direção a uma falácia, pois nada do que Aurélia apresenta é verdadeiro, nem o seu casamento nem a sua pretensa felicidade.

É no diálogo repleto de provocações que se estabelece entre Aurélia e Fernando, logo no início da cena de baile, que se trava uma discussão sobre a palavra que dá título à obra. Fernando pronuncia a palavra à brasileira, com o *o* aberto, e explica:

[Senhóra] é, creio eu, a verdadeira pronúncia da palavra; mas nós, os brasileiros, *para distinguir da fórmula cortês*, a relação de império e domínio, usamos da variante que soa mais forte, e com certa vibração metálica. *O súdito diz à soberana, como o servo à sua dona, senhóra*. Eu talvez não reflita e confunda. (ALENCAR, 1997, p. 143, grifos nossos).

O trecho exemplifica a relação entre os dois protagonistas. Embora estejam casados, Fernando é uma “posse” de sua esposa, e este sentimento de subalternidade transparece no pronome de tratamento que ele utiliza, que denota não uma cortesia, mas um assujeitamento.

Compreendendo a relação entre os personagens, cuja união ainda não fora consumada, e a posição de “súdito” assumida por Fernando, podemos avaliar a importância desta cena de baile dentro da intriga. Em nenhum outro momento da narrativa descreve-se um encontro de intimidade entre os personagens tão intenso como este, que tem lugar durante a valsa. O encontro dos corpos, a vibração da música, a velocidade com que giram e a forte emoção que arrebatava Aurélia no final: trata-se, a nosso ver, da cena mais ousada do romance. A cena oferece ao leitor muito mais detalhes e intensidade dramática do que a própria noite de núpcias, que acontece no final do romance e que se resume a uma frase. A forte impregnação sexual da cena não escapou, aliás, à análise da crítica, como sustenta Pinto (1999, p. 188).

Como vimos, a cena não é apenas ousada pelo seu caráter sensual latente, mas por apresentar uma situação social do século XIX de maneira invertida, pois quem deveria submeter-se às vontades do

marido era habitualmente a mulher. No caso, os dois só dançam porque os convidados, incitados por Lísia Soares, amiga de Aurélia que quer provocá-la, insistem em ver o casal valsando. Aurélia, sentindo-se desafiada, concede ao pedido. Fernando chega a desincumbi-la de tal ação, dizendo que ele pode declinar, se ela assim o preferir, mas Aurélia decide manter o desafio. Vê-se que ainda aí quem está no comando é a mulher. O que se espera de um baile deste período é que a tomada de atitude venha do homem: é ele quem convida a dama para dançar. Nesta cena, ao contrário, o homem cede, ele apenas obedece aos caprichos de sua mulher. Alencar brinca com as conveniências e, desta maneira, denuncia e critica costumes morais de sua época. O que impressiona neste livro é justamente o fato de que aquele que é “comercializado” é um homem, o que vai de encontro aos costumes sociais da época.

A cena coloca em evidência a emoção experimentada por ambos através do contato físico: “era a primeira vez que o braço de Seixas enlaçava a cintura de Aurélia. Explica-se, pois, o estremecimento que ambos sofreram ao mútuo contato, quando essa cadeia viva os prendeu” (ALENCAR, 1997, p. 147). Aurélia dança com “silfidez e graça” (ALENCAR, 1997, p. 147), provocando ciúmes nas outras convidadas. O aspecto da sedução oriunda da dança é igualmente ressaltado:

[ela] tinha no seu [semblante] *uma sedução irresistível e uma beleza fatal e deslumbrante.*

Nunca se fixou na tela, nem se lavrou no mármore, tão sublime *imagem da tentação*, como aí estava encarnada na altivez fascinante da formosa mulher. (ALENCAR, 1997, p. 147, grifos nossos).

Desde que a valsa é mencionada no texto, ela vem acompanhada de uma caracterização depreciativa:

Desde a primeira vez que apareceu na sociedade, depois do luto de sua mãe, Aurélia que apesar da palavra afoita e viva, tinha o casto recato de sua pessoa, resolveu não valsar para não arriscar-se a encontrar um desses pares que põe ao vivo a comparação poética da trepadeira enroscada ao musgoso. (ALENCAR, 1997, p. 146).

Observa-se que a valsa é descrita de maneira a colocar em evidência a excessiva aproximação dos corpos. Logo na sequência, o narrador faz uma digressão para explicar o “perigo” que representava

a valsa em terras brasileiras. Ele lembra que a valsa se originou na Alemanha e sugere que talvez nesse país a dança não tenha um efeito tão nocivo: é possível que com o clima frio, a valsa seja uma dança “decente”. Mas, ao chegar ao hemisfério sul, a valsa se torna escandalosa e deveria, segundo o narrador, ser executada apenas nos bailes públicos e não nos salões de família. Ele evoca que esta dança impetuosa já havia sido alvo de críticas do escritor Victor Hugo:

Há nessa dança impetuosa alguma coisa que lembra os mistérios consagrados a Vênus pela Grécia pagã, ou o delírio das bacantes quando agitavam o tirso. “É, na frase do grande poeta, a valsa impura e lasciva, desfolhando as mulheres e as flores”.

Nunca a linguagem, que esse rei da palavra, chamado Victor Hugo, subjuga e maneja como um brioso corcel, prestou-se à mais eloquente expressão do pensamento. É realmente a desfolha da mulher, a despolpa de sua beleza e de sua pessoa, o que a valsa impudica faz no meio da sala, em plena luz, aos olhos da turba ávida e curiosa.

As senhoras não gostam da valsa, senão pelo prazer de sentirem-se arrebatadas no turbilhão. Há uma delícia, uma voluptuosidade pura e inocente, nessa embriaguez da velocidade. Aos volteios rápidos, a mulher sente nascer-lhe as asas, e pensa que voa; rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta.

Mas é justamente aí que está o perigo. Esse enlevo inocente da dança, entrega a mulher palpitante, inebriada, às tentações do cavalheiro, delicado embora, mas homem, que ela sem querer está provocando com o casto requebro de seu talhe e traspassando com as tépidas emanações de seu corpo. (ALENCAR, 1997, p. 148-149).

Observando o surgimento da valsa, não foi ao chegar ao Brasil que esta dança se tornou escandalosa, ela já era considerada ousada mesmo nos países europeus, conforme sustenta Hess na obra *La valse: révolution du couple en Europe* (1989). Ao dizer que a valsa motiva a “desfolha da mulher” e que, dançando-a, “rompe-se o casulo de seda, desfralda-se a borboleta”, o narrador ressalta o aspecto libertador da dança e, por conseguinte, do próprio baile enquanto um lugar de metamorfose e de transformação. A metáfora da borboleta que alça voo remete-nos à jovem que passa de um estado de pureza e inocência à descoberta dos primeiros impulsos e desejos sexuais.

O narrador remete-nos a um texto de Victor Hugo. Trata-se do vigésimo terceiro poema publicado na coletânea *Les feuilles d'automne* (1831): uma composição de um único período, no qual várias orações condicionais iniciadas pela conjunção “se” levam à oração principal. O eu lírico descreve a valsa com desconfiança e mesmo com raiva, como alguém que observa o ser amado dançando com outro e se sente enciumado:

Si vous n'avez jamais vu d'un œil de colère
La valse impure, au vol lascif et circulaire,
Effeuiller en courant les femmes et les fleurs;
[...]
Vous n'avez point aimé, vous n'avez point souffert!¹
(HUGO, 1837, p. 503, grifos nossos)

Um aspecto observado por Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto (1999, p. 188) é que na transcrição em prosa perde-se a imagem do rodopio “au *vol* lascive et *circulaire*” sugestionado pelo poema de Victor Hugo. A imagem será recuperada, contudo, no desenrolar da cena, na descrição de movimentos e sensações do par de valsistas, como destacamos no trecho a seguir:

Aurélia tinha nessa noite um vestido de tule cor de ouro, que a vestia como uma gaze de luz. *Com o voltar da valsa, as ondas vaporosas da saia* e a manga roçagante do braço que erguera para apoiar-se em seu par, *flutuavam como nuvens diáfanas* embebidas de sol, e envolviam a ela e ao cavalheiro como um brilhante arrebol. Parecia que voavam ambos arrebatados ao céu por uma assunção radiosa. (ALENCAR, 1997, p. 147, grifos nossos).

O encanto que envolve o “airoso par” que se balança “à cadência da música arrebatadora” contribui para que ambos se deixem conduzir em direção a uma “sedução irresistível”. Além disso, a presença da metáfora “a valsa [...] desfolhando as mulheres e as flores”, usada por Alencar, conserva a essência do pensamento hugoano, como demonstrado por Pinto:

¹ Se você nunca viu com um olhar de cólera/ A valsa impura, de voo lascivo e circular,/ Desfolhar rapidamente as mulheres e as flores;/ [...]/ Você jamais amou, você jamais sofreu! (Tradução livre).

Entre a desfolha e a referência às folhas, insinua-se a defloração da mulher, prenúncio do que será a mútua entrega das personagens à volúpia dos sentidos e o fim de um casamento branco. Assim, todo o final do capítulo acaba por ilustrar a citação, dilatando-a em sinuosa hipérbole de que se percebem os ecos no último lance da última página do romance, ou seja, no feliz desfecho. (PINTO, 1999, p. 188).

A cena de baile em *Senhora* evolui num *crescendo*, no qual os dançarinos dançam cada vez mais rapidamente, numa descrição que nos remete à valsa experimentada por Emma Bovary, na obra *Madame Bovary* (1857), de Gustave Flaubert, quando tudo parece rodar em torno dos dançarinos. Aurélia insiste em dançar rapidamente, garantindo que assim não sentirá tonturas: “– Em tudo sou esquisita! – Devagar é que tonteio. – A casa roda em torno de mim. – Depressa não. Quando tudo desaparece... – Quando não vejo mais nada... – Então sim! – Então gosto de valsar!” (ALENCAR, 1997, p. 148).

Vulneráveis pelo contato físico tão próximo, os personagens terminam por se beijar. Um leve roçar de lábios, mas que faz com que Aurélia, tomada pela emoção, desmaie nos braços de Seixas. O desmaio de uma moça depois de uma forte emoção não é uma cena rara na literatura deste período. No entanto, mais do que um lugar-comum literário, o desmaio de Aurélia exemplifica o imaginário sobre os malefícios da dança, que foi alimentado pelos defensores da moral e dos bons costumes. Houve, de fato, muitas críticas às danças no século XIX, a começar pela Europa, onde surgiram muitas danças que se popularizaram pelos salões, como a valsa e a polca. As danças eram consideradas escandalosas demais e, nesse sentido, Montandon (2000, p. 18) afirma que mesmo a medicina se manifestou em defesa dos princípios morais, denunciando o perigo da valsa e da polca para a saúde das mulheres. Dizia a medicina da época que, ao dançar, uma moça resplandecente de saúde poderia apanhar tuberculose, cair de fadiga, ser vítima de um colapso do útero ou mesmo vir a morrer repentinamente. Observa-se, contudo, que as críticas às danças eram mais de caráter moral do que físico. O perigo da dança estava sobretudo no que ela poderia fazer à sensibilidade das jovens do que propriamente ao seu organismo.

3 O *topos* do baile e o esforço de construção de uma literatura nacional

As cenas de baile haviam, com efeito, se tornado frequentes na literatura europeia do século XIX. Refletindo um fenômeno de liberação social e individual, Alain Montandon (2000) observa que os bailes configuram um *topos* literário na literatura francesa que pode ser observado em diversos autores, de Stendhal a Balzac, de Flaubert a Émile Zola. Na literatura portuguesa os bailes também fizeram sua aparição. A título de exemplo, podemos citar três cenas nas quais o baile assume uma importância para o desenvolvimento do enredo: a que inicia *Anos de prosa* (1863), de Camilo Castelo Branco, momento de encontro dos protagonistas (cf. CASTELO BRANCO, 1973); aquela de *Os canibais* (1868), em que Álvaro do Carvalhal ironiza o imaginário literário e social de uma festa aristocrática e elegante, tradicionalmente associado ao baile (cf. CARVALHAL, 2004); e um terceiro exemplo pode ser encontrado na obra *A capital* (1925, obra póstuma), de Eça de Queirós, em momento em que o autor coloca em evidência temas que revelam as torpezas humanas e sociais, exaltando o comportamento bruto e quase animalesco do ser humano (cf. QUEIROZ, 1997).

A temática do baile estava, portanto, em voga na Europa. Por essa razão, retomando a afirmação de Roberto Schwarz (2000, p. 12) de que no Brasil as ideias estavam fora de contexto e de que a obra *Senhora* seria apenas um simulacro de uma situação europeia, poderíamos nos questionar: se as representações de baile na Europa do século XIX já podem ser consideradas uma ilusão de um mundo inexistente, visto que remetem a um tempo de riqueza e fartura atrelado ao imaginário tradicional do baile da corte (ilustrado pelo conto de *Cinderela* de Charles Perrault), seria no Brasil uma “ilusão” ainda maior, visto que é a imitação de uma prática europeia, não compatível com a nossa realidade? Observando atentamente, no entanto, vemos que a disjunção estava posta naquela sociedade. Alencar descreveu o que era a própria sociedade: as pessoas abastadas se comportavam como se estivessem na Europa. Não acreditamos que aqui o contexto seja mais ilusório, pois as pessoas viviam aquilo como “real”. Não apenas na literatura: sabemos que a inspiração europeia guiava os paradigmas artísticos, arquitetônicos, de vestuário e de comportamento. Os bailes, neste sentido, exemplificam este elo com a Europa mantido pelas classes superiores no Brasil, ou

seja, os bailes não aparecem apenas na literatura, eles faziam parte dos rituais apreciados pela sociedade.

Muito se tem discutido sobre a localização de Alencar no centro das polêmicas que, durante todo o Romantismo e mesmo muito depois, centraram-se na questão da nacionalidade da literatura brasileira. Neste sentido, a pesquisa realizada por Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto (1999) nos fornece um trabalho comparativo sobre as influências francesas na obra de Alencar, mostrando que o autor utiliza todo o cabedal de conhecimento das literaturas estrangeiras não para copiá-las, mas para construir aquilo que ele entende como um projeto de literatura nacional. A reivindicação de nacionalidade ocorre pela presença de imagens e paradigmas que transparecem na organização dos próprios sintagmas narrativos. A autora mostra que justamente nas obras de caráter urbano, nas quais o escritor poderia parecer (como foi, de fato, lido por uma grande parte da crítica) mais afastado do seu projeto de uma literatura nacional, é onde mais se pode notar o esforço em instaurar uma literatura brasileira que pudesse acertar seus passos com relação ao que se fazia nos centros irradiadores de cultura.

Neste sentido, a própria evocação a Victor Hugo, durante a cena de baile, pode ser vista não como uma simples cópia, mas como uma releitura. O escritor brasileiro capta para a sua narrativa uma expressão cujo valor será invertido. Na valsa de Aurélia e Fernando não temos um olhar externo de suspeita e de ciúme (*un oeil de colère*) como é o caso do eu lírico hugoano, mas a revelação do amor. A sensualidade da valsa contribui aqui para que os personagens percebam que se amam.

Além disso, a descrição da valsa permite ainda um olhar sobre a conjuntura social carioca e o que se esperava em relação ao comportamento de um casal. Ora, o perigo moral que o narrador vê nas valsas dançadas no Brasil não se aplica ao casal Aurélia e Fernando Seixas, pois é compensada pelo fato tranquilizador de serem eles oficialmente casados, apesar da equívoca situação em que vivem. Alencar deixa bem clara essa observação ao escrever: “O que é a valsa, mostrava-o aquele formoso par que girava na sala; e ao qual entretanto defendia dos olhos maliciosos a casta e santa auréola da graça conjugal, com que Deus os abençoara” (1997, p. 149).

Para Tinhorão (2000, p. 153) essa observação de Alencar coloca em evidência o supremo grau da hipocrisia da moral oficial brasileira do século XIX, ainda impregnada das tradições patriarcais baseadas

no poder das convenções contratuais. Não importava que o casamento de Aurélia e Seixas fosse uma farsa para os dois: o importante é que qualquer atitude de ambos, capaz de ser julgada socialmente atrevida ou imoral em um par não casado, ficava neles justificada pela presença de um documento legal. A graça de Deus servia inclusive para sancionar as situações hipócritas.

4 Considerações finais: o baile, fenômeno europeu, em uma releitura brasileira

O próprio Alencar havia se defendido, como pode-se observar no prefácio da obra *Sonhos d'ouro* (1872), daquilo que os críticos poderiam achar uma europeização em sua literatura. Onde Schwarz (2000) vê um *defeito de composição*, Alencar via um *acerto da imitação*. No prefácio de *Sonhos d'ouro* (1872), Alencar escreve:

Tachar êstes livros de confeição estrangeira é, relevem os críticos, não conhecer a fisionomia da sociedade fluminense, que aí está a faceirar-se pelas salas e ruas com atavios parisienses, falando a algemia universal, que é a língua do progresso, jargão erriçado de têrmos franceses, inglêses, italianos, e agora também alemães.

Como se há de tirar a fotografia desta sociedade, sem lhe copiar as feições? (ALENCAR, [s.d.], p. 11).

As informações paratextuais deixadas por Alencar nos prefácios, posfácios, registros de autoria, de gênero, notas, dedicatórias e mesmo a apresentação gráfica contêm efetivamente verdadeiras instruções de leitura. Pinto (1999, p. 36) aponta igualmente no prefácio de *Sonhos d'ouro* um exemplo claro dos objetivos do romancista. Neste texto, Alencar trata de alguns pontos que vislumbram o momento cultural do Brasil e, nele, a situação da literatura emergente. A autora assinala que “para além de uma ordenação da própria obra, Alencar avança concepções críticas e de história literária, baseadas em valores e vivência brasileiros” (PINTO, 1999, p. 39). Em outras palavras, Alencar tem consciência e conhecimento do mundo que estava representando em suas obras.

Enfim, mesmo Schwarz, que aponta o que considera os desajustes da obra de Alencar, declara que o romance não deixa de ser ousado pelo tema:

Considere-se o que significava, como atualização e desenvoltura, fazer que uma personagem, mulher ainda por luxo, tratasse livremente das questões de que então, ou pouco antes, tratara o Realismo europeu. Em certo sentido muito claro, é um feito, seja qual for o resultado literário. (SCHWARZ, 2000, p. 45).

Schwarz também reforça que a fórmula básica do romance deste período – seja na literatura europeia, seja na brasileira – é a contradição dos ideais dos personagens com o capitalismo vigente na sociedade moderna, o que sempre termina com uma *desilusão*. Alencar “coloca no centro do romance a coisificação burguesa das relações sociais” (SCHWARZ, 2000, p. 79), o que não deixa de apresentar uma audácia e uma complexidade consideráveis.

De fato, pode-se observar que nas entrelinhas de *Senhora* afloram as críticas ao capitalismo nascente, à coisificação das relações humanas, à condição da mulher. Neste sentido, Pinto observa que apesar de suas estreitas relações com escritores franceses, Alencar destoa, por exemplo, de Balzac. O romancista brasileiro parece ser mais otimista: Alencar vê e propõe saídas: “Nas soluções individuais da ficção, repercute a consciência de sermos um país novo que deverá evitar os erros do Velho Mundo” (PINTO, 1999, p. 197). Sem dúvida, à luz da nossa contemporaneidade, parece impróprio que Alencar tenha dito que devemos evitar os erros da exploração capitalista europeia em uma sociedade ainda escravocrata. No entanto, ao criticar o que se passa no estrangeiro, Alencar de certa forma evidencia a nossa própria miséria.

Fingimento, espetáculo, autenticidade e conveniência, conflito entre ser e parecer são elementos que transparecem neste texto e, sobretudo, nesta cena de baile. A escrita de Alencar aproveita a lição de outras culturas, mas procura o próprio caminho, a própria medida. À semelhança de outros personagens estrangeiros, Seixas passa por uma reeducação e aprende, no final, a ser um homem digno de amar e ser amado. Mas há, durante toda a obra, uma tentativa de colocar esse personagem no âmbito nacional. *Senhora* marca a tensão da palavra que se quer brasileira e a pressão não só da cultura estrangeira como também de todo o sistema político, econômico, social a que seria difícil escapar. O baile, enfim, festa que nasceu no seio da Europa, durante a Idade Média, aparece neste contexto relida por um brasileiro, em uma representativa cena das atividades realizadas pela burguesia brasileira do século XIX.

Referências

ALENCAR, J. de. *Senhora*. São Paulo: O Estado de São Paulo; Klick Editora, 1997.

ALENCAR, J. de. *Sonhos d'ouro*. 8. ed. Ilustrações de Pedro Riu. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].

CARVALHAL, Á. do. *Os canibais*. Coimbra: Alma Azul, 2004.

CASTELO BRANCO, C. *Anos de prosa*. 4. ed., conforme a 2. ed., revista pelo autor. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1973.

HESS, R. *La valse: révolution du couple en Europe*. Paris: A. M. Métailié, 1989.

HOLANDA, S. B. de. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956 *apud* SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

HUGO, V. Les feuilles d'automne: vingt-troisième. In: _____. *Œuvres*. Bruxelles: Meline, Cans et Compagnie, 1837. v. 2. p. 503.

MONTANDON, A. (Org.). *Paris au bal: treize physiologies sur la danse*. Paris: H. Champion, 2000.

PINTO, M. C. Q. de M. *Alencar e a França: perfis*. São Paulo: Annablume, 1999.

QUEIROZ, E. de. A Capital! In: _____. *Obra completa*. Organização geral, introdução, fixação dos textos autógrafos e notas introdutórias de Beatriz Berrini. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. v. II. p.649-929.

SCHWARZ, R. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

TINHORÃO, J. R. *A música popular no romance brasileiro: séculos XVIII e XIX*. São Paulo: Editora 34, 2000. v. 1.

Recebido em: 30 de abril de 2017.

Aprovado em: 2 de outubro de 2017.



As emendas silenciosas de *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago: hipóteses e possibilidades

The Silent Amendments of José Saramago's The Year of the Death of Ricardo Reis: Hypotheses and Possibilities

Edgard Murano Fares Filho

Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo / Brasil

edgard.murano@gmail.com

Resumo: O rascunho do romance *O ano da morte de Ricardo Reis* (1984), do escritor português José Saramago (1922-2010), oferece uma boa oportunidade para o estudo do método criativo do autor à luz da Crítica Textual e Genética. Por meio do levantamento, organização e interpretação das marcas de edição deixadas no documento pelo escritor – acréscimos, supressões, substituições, inversões de palavras e enunciados etc. – é possível entrar em contato com o processo editorial que deu origem à obra. De modo que, sob a forma de uma edição crítico-genética, a comparação entre os originais e a primeira edição (*editio princeps*) ajuda a estabelecer os critérios que norteiam as intervenções do autor sobre o texto, mostrando que nem todas as alterações previstas no original foram acatadas pela versão impressa.

Palavras-chave: crítica genética; filologia; crítica textual; literatura portuguesa; José Saramago.

Abstract: The drafts of the novel *The year of the death of Ricardo Reis* (1984), by the Portuguese writer José Saramago (1922-2010), offer a good opportunity to study the author's creative method in the light of Textual and Genetic Criticism. By gathering, organizing and interpreting the editing marks left on the paper by the writer – additions, suppressions,

substitutions, inversions of words and statements, and others, – it is possible to approach the editorial process that gave rise to the work. From a critical and genetic perspective, the comparison between the original texts and the final version in the first edition (*editio princeps*) helps to define the criteria that guided the interventions of the author, showing that not all changes in the original document were accepted in the printed version.

Keywords: genetic criticism; philology; textual criticism; Portuguese literature; José Saramago.

1 Introdução

As marcas autógrafas presentes no rascunho do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, do escritor português José Saramago, constituem um objeto de análise privilegiado para a atividade crítica, em particular a filológica, para a qual concorrem não apenas a Crítica Genética – cuja atenção repousa na gênese dos textos, *in statu nascendi* – mas também a Crítica Textual, cujo instrumental teórico é compartilhado, em parte, pela primeira disciplina, sobretudo quando se consideram as variantes de uma obra no decorrer de sua transmissão entre diferentes testemunhos.

O cotejo de um dos testemunhos originais da obra em questão – haja vista que há mais de um original, como veremos adiante – com o testemunho da edição príncipe coloca-nos diante de questões pertinentes não somente em relação à natureza do artefato genético e literário em si, com tudo aquilo que nos informa sobre o *usus scribendi* de um autor como Saramago, mas também diante de reflexões que dizem respeito à articulação das disciplinas filológicas – a Crítica Genética e a Textual – no contexto híbrido da edição crítico-genética que ora propomos. A sucessão de variantes transborda dos testemunhos originais para, em contraste com a edição príncipe, revelar oscilações de sentido para além do “canteiro de obras” do documento autógrafo, indicando, por conjectura, a presença de emendas às quais chamaremos provisoriamente de “invisíveis” ou “silenciosas”, uma vez que não há registro delas no rascunho, sendo constatáveis somente pela comparação com o impresso.

Essa dinâmica de afunilamento e de seleção das variantes rumo ao texto estabelecido do impresso nos permite conjecturar não apenas sobre o método de criação do autor, mas também sobre o processo

genético-editorial da obra, que recobre desde as primeiras variantes e anotações até a primeira edição propriamente dita, levando-nos a organizar e classificar as operações editoriais segundo campanhas de revisão e tipologias textuais recorrentes, como por exemplo inversões de adjetivos em relação a substantivos, manutenção do plural por acréscimo de “s” ao final da palavras, acréscimo de palavras na entrelinha superior, e assim por diante.

O rascunho analisado mostra-se rico em emendas autógrafas, que por sua vez revestem-se de maior interesse ainda quando confrontadas com suas respectivas lições no texto impresso, suscitando indagações e conduzindo a formulações de hipóteses que nada mais são, no terreno lacunar e movediço dos artefatos genéticos, do que um convite à investigação de indícios no mais das vezes escassos e inconclusivos. Apesar dessa “limitação objetiva” característica de espólios e documentos incompletos com os quais nos deparamos, ela deve servir “de resguardo contra qualquer especulação abstrata sobre a criação” e assegurar ao crítico “uma preciosa base dentro do real do espaço literário” (GRÉSILLON, 2007, p. 40). Em outras palavras, o que está registrado nos documentos deve servir de lastro, de ponto de partida para o geneticista, que precisa estar ciente da natureza por excelência elusiva do objeto genético.

[...] contra toda investigação da origem, resta que a transmissão mais completa é apenas a parte visível de um processo cognitivo mil vezes mais complexo e que a origem enquanto tal, o nascimento de um projeto mental, é inatingível: Quando eu me disponho agora a abordar a execução desses projetos antigos, a primeira linha que escrevo é uma linha que já se baseia em dez ou quinze anos de rascunhos mentais, de rasuras mentais. (GRÉSILLON, 2007, p. 41).

Algumas considerações sobre a natureza literária do romance *O ano da morte de Ricardo Reis*, contudo, devem ser tecidas antes de nos determos na edição das variantes propriamente dita. O enquadramento desta obra dentro da bibliografia saramaguiana, bem como de suas características e temas recorrentes, mostram que os alinhamentos temático e metodológico entre Literatura e Filologia podem ser, afinal de contas, reveladores, reforçando nossas convicções acerca da abordagem escolhida para o material.

2 Contexto

Considerada uma das obras mais complexas e consequentes de José Saramago, *O ano da morte de Ricardo Reis* leva a termo uma mistura complexa de símbolos da cultura e da história de Portugal com elementos ficcionais especulativos, encaminhando a narrativa do romance histórico convencional para as fronteiras da Poesia e do Ensaio (BEIJO, 2009), de modo a engendrar uma releitura da obra do poeta português Fernando Pessoa a partir do heterônimo Ricardo Reis, alçado a personagem-protagonista em sua jornada de regresso a Lisboa, no auge da ditadura salazarista, após um longo exílio no Brasil.

Esse projeto saramaguiano de revisão do passado histórico e cultural de Portugal representado pela obra em questão, processado através da prosa romanesca de virtudes ensaísticas, enquadra-se no chamado “ciclo de revisão histórica” do autor, composto por obras como *Memorial do convento* (1982), *História do cerco de Lisboa* (1989) e *O Evangelho segundo Jesus Cristo* (1991), caracterizando um projeto de reinvenção – ou, podemos dizer, de “rasura” – do passado histórico, em que se busca reescrever símbolos e fatos que habitam o imaginário popular como estratégia de provocação e reflexão:

A matéria prima de grande parte dos seus romances consiste na história portuguesa, dos seus primórdios aos nossos dias. [...] Seu objetivo não é distrair o público, mas sim agir sobre ele, provocando polêmica, reflexão e revisão crítica da história portuguesa. [...] Ao recriar a história, José Saramago a reinterpreta, transfigurando-a artisticamente e produzindo uma realidade caracterizada pelos anseios e dados subjetivos do escritor. (ROANI, 2002, p. 17).

A afinidade desse projeto com a rasura não é abstrata. No contexto do ciclo histórico saramaguiano do qual *O ano da morte de Ricardo Reis* faz parte, outra obra, *História do cerco de Lisboa*, traz uma referência mais concreta ao espírito de reinvenção e de transfiguração da realidade empreendido pelo autor. Afinal, não é senão a “rasura”, termo caro ao *modus operandi* de escritores e redatores em geral, que desempenha um papel essencial em *História do cerco de Lisboa*.

O ponto fulcral do primeiro romance [*História do cerco de Lisboa*] é o “não” que a personagem resolve inserir em determinado ponto de um estudo que narrava a expulsão dos mouros de Portugal: onde se lia que os invasores haviam sido derrotados com a ajuda dos cruzados, passava-se a ler que estes não haviam participado da tomada de Lisboa, em 1147. (SCHWARTZ, 2004, p. 32).

Esse projeto de revisão, que na referida obra assume sua faceta mais explicitamente editorial sob a forma de uma emenda, em *O ano da morte de Ricardo Reis* se manifesta em outro nível e sob uma abordagem mais sutil. Saramago recorre aqui a uma espécie de *palimpsesto* (outro termo caro à Filologia) para encenar o encontro entre o poeta Fernando Pessoa e seu heterônimo Ricardo Reis, trabalhando com uma hipótese em cima de outra hipótese: a primeira diz respeito à possibilidade de Ricardo Reis não ser apenas um heterônimo nascido da imaginação do poeta, mas uma pessoa de carne e osso; e a segunda hipótese relaciona-se à possibilidade de um encontro entre ambos, criador e criatura, caso tal reunião fosse possível. O termo *palimpsesto*, neste caso, não é gratuito, e guarda relação com o sentido de intertextualidade que a palavra adquiriu mais tarde no domínio da crítica literária, como derivação ou imitação de uma obra anterior. Originalmente, palimpsesto era o nome dado ao códice “em pergaminho que foi raspado para o escrever de novo” (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 16). O palimpsesto era uma

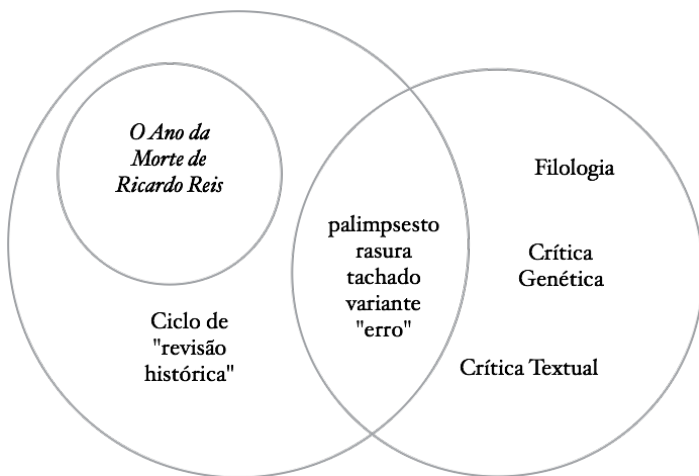
[t]écnica usada sobretudo na Idade Média, quando, por causa do custo elevado do pergaminho, antigos códices contendo obras gregas ou latinas vinham raspados para obter de novo o material escriptório, onde transcrever uma obra da época. Com radiações ultravioletas é hoje possível ler as traças da obra primitiva (‘scripta inferior’). (SPAGGIARI; PERUGI, 2004, p. 16).

A essa altura, em que o conceito de intertextualidade se cruza com o significado da prática medieval – objeto de estudo da Codicologia –, é possível encontrar a realização do projeto saramaguiano como revisão, emenda ou correção, como se o imaginário coletivo ou a história oficial fizesse as vezes de pergaminho cujo texto o autor raspa para sobrescrever sua versão ficcional. Sob essa ótica, é na reescrita da narrativa oficial, estabelecida, que se abre um campo de possibilidades fértil ao desenvolvimento da ficção, que se nutre da realidade e da cultura

ao especulá-las. É como se decorresse de uma impostura, do “não” como “sim”, a poética dessa fase particular da bibliografia saramaguiana.

Mais do que coincidências, esses cruzamentos/intersecções (ver Figura 1) entre as áreas de interesse das disciplinas filológicas e os temas caros ao ciclo de revisão saramaguiano apresentam-se neste caso como eixos de afinidade entre método e objeto – Filologia e Literatura –, cujas sobreposições funcionam como pontos de fuga temáticos de uma obra que se dobra sobre si mesma, produzindo um comentário tanto sobre a realidade transfigurada de que Roani fala – a *scripta inferior* do palimpsesto, por analogia – quanto sobre o próprio ato de criação literária, do qual se ocupa a Crítica Genética através dos originais de autor.

FIGURA 1 – Intersecções temáticas



Esse caráter de *revisão* da obra saramaguiana, posto desse modo, não guarda apenas um sentido amplo e genérico, de passar a limpo (significado que também está contemplado na obra) o passado, mas também uma acepção codicológica, medieval, de escrever por cima. Reside nesta última acepção, tão importante aos estudos da Crítica Textual e Genética, a importância de entender esse processo não apenas como sinônimo abstrato de intertextualidade, mas sobretudo como ímpeto editorial de intervir, corrigir e refazer de que vem se ocupando a Filologia desde os códices medievais até os documentos modernos.

3 Edição crítico-genética

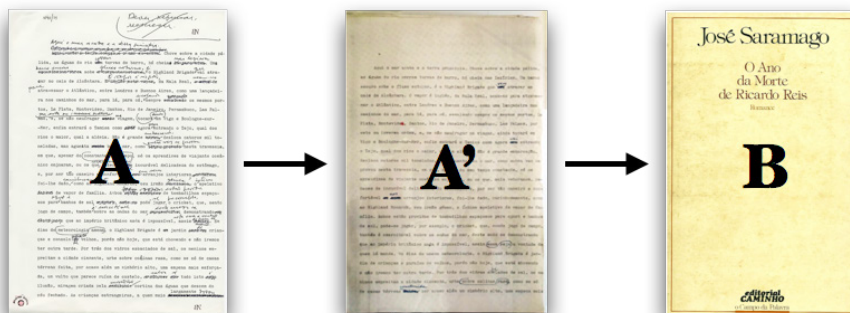
De posse dessas considerações sobre a natureza literária dos romances do ciclo de revisão histórica de José Saramago, voltemos à realidade concreta do rascunho de *O ano da morte de Ricardo Reis* e das variantes que ele apresenta. Conforme dissemos anteriormente, a existência de mais de um original a um só tempo problematiza e torna mais interessante nossa edição crítica dessa obra. É preciso dizer que esta pesquisa partiu, alguns anos atrás, do único original de que se tinha notícia do romance, doado pela Fundação José Saramago para a Biblioteca Nacional de Portugal em 2008, como parte integrante de um dossiê genético composto por materiais preparatórios (agenda, fotocópias de notícias publicadas em jornais, apontamentos etc.).

Esse original, composto de 365 páginas A4 datilografadas e com emendas autógrafas à caneta, foi digitalizado em alta resolução nos formatos .pdf e .jpeg pela BNP e disponibilizado para consulta na internet dentro da Coleção José Saramago. De lá para cá, vínhamos trabalhando com o cotejo das variantes desse original em relação ao texto estabelecido pela edição príncipe, de modo a detectar discrepâncias entre as lições do original (testemunho que doravante chamaremos de A) e as do texto impresso (B). Dessa comparação entre A e B, chegamos à conclusão de que certas variantes propostas pelo original não tinham sido acatadas por B, o que nos levou à formulação de algumas hipóteses, tais como a possibilidade de intervenção do editor ou, como em breve descobriríamos, a existência de um terceiro testemunho (um *idiógrafo* ou “segundo original”). A descoberta posterior desse documento, em posse da Fundação José Saramago, ampliou nosso horizonte crítico, confirmando nossas suspeitas sobre um outro testemunho além daquele disponibilizado pela BNP, ao passo que trouxe também novas incertezas a respeito dos testemunhos e das variantes, haja vista que a amostragem desse novo documento se apresenta limitada, diferentemente de A.

Não tendo sido integrado originalmente ao dossiê genético organizado e digitalizado pela BNP em 2008, esse testemunho (ao qual chamaremos de A') foi cedido pela FJS com exclusividade para nossa pesquisa sob a forma de um arquivo digital *apenas* da primeira página. Seja pela inexistência de outros fôlios ou pelo acesso interdito ao restante do material pelos guardiães do espólio, o testemunho A' apresenta-se num estado muito semelhante, dentro da cadeia genética,

ao de A (contando evidentemente com menos emendas do que seu predecessor), posicionando-se assim entre A e B, ou seja, numa etapa intermediária do processo, como podemos ver na figura abaixo:

FIGURA 2 – Cadeia de testemunhos “genético-editorial”



Antes, porém, de analisarmos o impacto da inclusão desse testemunho em nossa edição crítica, é importante entendermos o panorama dessa edição quando tínhamos apenas A e B em jogo. Materializa-se, dessa maneira, a evolução do nosso horizonte de pesquisa diante das vicissitudes do acesso a documentos históricos, determinadas pelas mais diversas razões que, muitas vezes, fogem ao nosso controle, o que está longe de ser incomum, infelizmente, no campo da Crítica Genética. A seguir, passemos ao paradigma das situações estabelecidas entre A e B no que toca à adoção das variantes:

- 1) Quando A não apresenta variantes em relação a B;
- 2) Quando A apresenta variantes e B as acompanha, incorporando de A apenas as variantes previstas;
- 3) Quando A apresenta variantes mas B não as acompanha, seja porque
 - 3.1. não adota a última variante da cronologia, atendo-se a uma das anteriores na sucessão registrada pelo manuscrito;
 - 3.2. incorpora uma variante que não estava prevista em A.

Essas situações, que levam em conta A e B apenas, podem ser ilustradas pelos seguintes exemplos¹:

QUADRO 1 – Situações para as variantes: testemunhos B x A

Situação 2 (variantes de A acatadas por B)	
A	B
as águas do rio vêm [↑]correm[↑] turvas de barro	as águas do rio correm turvas de barro
Situação 3.1 (B não adota a última variante da cronologia, atendo-se a uma das anteriores)	
A	B
nos [↑]em seus[↑] arranjos interiores	nos arranjos interiores
Situação 3.2 (B não acompanha A por incorporar inovações não previstas em A)	
A	B
[↑]é[↑] o Highland Brigade [↑]que[↑] vai	é o Highland Brigade que <i>vem</i>

A situação 3.2, por sua vez, compreende todas aquelas ocorrências em que B não só descartava alguma variante autógrafa de A como, além disso, incorporava uma novidade, evidentemente não registrada. Essa hipótese, contudo, foi *em parte* derrubada pela chegada da exígua – porém importante – amostragem do testemunho A'. Digamos “em parte” porque essa amostragem limitada não nos permite cravar que todas as nossas questões sejam respondidas por A', uma vez que, virtualmente, o acesso a outros fólios de A' podem porventura desmentir as convicções colocadas por esse testemunho.

Ainda assim, a inserção de A' em nossa edição crítica nos leva a uma reconfiguração das situações das variantes, em particular das chamadas “invisíveis”, que encontram respaldo na etapa intermediária representada pelo novo testemunho. De modo que agora temos:

¹ Para a transcrição das variantes e das operações editoriais, adotamos a nomenclatura clássica utilizada pela “equipa Pessoa” na edição crítico-genética da obra de Ricardo Reis (CASTRO, 1990), acrescentando em alguns casos ligeiras variações, como o tachado para indicar a supressão de uma palavra (~~vêm~~ em vez de <vêm>, por exemplo).

- 1) Quando A não apresenta variantes em relação a A' e, por conseguinte, em relação a B;
- 2) Quando A apresenta variantes em relação a A' e, por conseguinte, em relação a B;
 - 1.1. com a presença de variantes manifestas (emendas manuscritas)
 - 1.1.1. apenas em A;
 - 1.1.2. apenas em A';
 - 1.1.3. tanto em A quanto em A';
 - 1.2. sem a presença de variantes manifestas ("emendas invisíveis").

A primeira conclusão que podemos tirar dessa edição ($A + A' + B$) é que, pelo menos no que toca à primeira página, todas as emendas que B misteriosamente não acatava de A são explicadas por A'. Do ponto de vista da economia de variantes, com o objetivo de simplificar, temos que $A' = B$, do que se entende que B obedece ao texto estabelecido por A' que, por sua vez, é uma cópia passada a limpo de A com poucas emendas.

O que muda, no entanto, norteadando a configuração dessas novas situações, é a presença ou não de emendas manifestas (com a persistência de emendas invisíveis em alguns casos) e, no caso de apresentarem-se manifestas, o lugar onde essas emendas ocorrem, isto é, seu lugar-crítico (em A, A' ou em ambos testemunhos). As transcrições a seguir ilustram com precisão essa nova perspectiva:

QUADRO 2 – Situações para as variantes: testemunhos A x A' x B

Situação 2.1.1 (ocorrência de emendas apenas em A)		
A	A'	B
as águas do rio vêm [↑] correm[↑] turvas de barro	as águas do rio correm turvas de barro	as águas do rio correm turvas de barro
Situação 2.1.2 (ocorrência de emendas apenas em A')		
A	A'	B
Plata, Montevideo, Santos	Plata, Montevide <u>ou</u> , Santos	Plata, Montevide <u>u</u> , Santos
casas térreas feita	casas térreas feita [↑] construída[↑]	casas térreas construída
Situação 2.1.3 (ocorrência de emendas em A e A')		
A	A'	B
agora [↑]vem[↑] entrando o Tejo	agora vem [↑]vai[↑] entrando o Tejo	agora vai entrando o Tejo
nos [↑]em seus[↑] arranjos interiores	em-seus [↑]nos[↑] arranjos interiores	nos arranjos interiores
Situação 2.2 (ausência de variantes manifestas)		
A	A'	B
consolo [↑] para [↑] de velhos	paraíso de velhos	paraíso de velhos

Em que se pese a luz lançada sobre as emendas invisíveis de nossa edição crítica pela inclusão de A', nota-se que a persistência de uma emenda silenciosa – que responde pela situação 2.2 – só reforça nossa prudência diante das respostas oferecidas por A'. Ali onde o termo “consolo” é sumariamente substituído por “paraíso”, sem emendas autógrafas nem qualquer tipo de rasura, seja em A ou em A', temos uma operação editorial que sinaliza uma alteração *on the fly*, prova de que A' se trata de uma cópia feita provavelmente pelo próprio autor que, tendo A ao lado, resolveu, durante a digitação, que melhor seria grafar “paraíso” em vez de “consolo”. Esse tipo de *emenda imediata*, realizada no ato, difere das *emendas mediatas*, nas quais o autor empreende uma campanha de revisão algum tempo depois de ter escrito, normalmente de

caneta ou lápis em punho, com olhos de leitor/revisor, passado o calor do momento da escrita, por assim dizer.

Uma outra hipótese, porém, e que não pode ser descartada, é a suposta existência de um outro testemunho entre A e A', que poderia trazer ainda uma outra etapa da cadeia genética onde fosse possível encontrar o vocábulo “consolo” tachado e a variante “paraíso” registrada. Nesse sentido, para corroborar ou refutar essa possibilidade, ainda que remota, viria a calhar o acesso a outras páginas do testemunho A', nas quais pudéssemos descobrir a persistência de outras emendas silenciosas a ponto de termos uma amostragem suficiente delas que colocasse em xeque seu caráter tão somente de emendas imediatas.

Como se vê, o trabalho da Crítica Genética não é desprovido de percalços, pautando-se pelos documentos disponíveis e com seu avanço atrelado, em boa medida, à vontade dos detentores dos espólios e de suas agendas; ou, o que é mais comum, limitado à natureza lacunar desses originais, que só se permitem perscrutar naquilo que possuem de rasura ou variação, através de marcas autógrafas nem sempre abundantes.

Em nosso caso, diante das questões colocadas pelos originais de *O ano da morte de Ricardo Reis*, o rigor com o manejo dessas lacunas, isolando-as sob a forma de variáveis – como o fizemos ao batizar as emendas inexplicáveis, num primeiro momento, de “invisíveis” ou “silenciosas” –, nos pode auxiliar a prosseguir com nossas pesquisas de maneira que, à medida que mais informações sejam acessadas, essas mesmas variáveis sejam equacionadas ou, pelo menos, abram novas frentes de investigação, ensejando novas hipóteses.

Referências

BEIJO, M. A metalinguagem e a intertextualidade entre Fernando Pessoa e José Saramago em *O Ano da Morte de Ricardo Reis*. *Revista Multidisciplinar da Uniesp*, Presidente Prudente, n. 7, p.74-90, 2009.

CASTRO, I. *Editar Pessoa*. Lisboa: Impr. Nacional-Casa da Moeda, 1990. v. 1.

GRÉSILLON, A. *Elementos de crítica genética*: ler os manuscritos modernos. Porto Alegre: Editora da UFRGS: 2007.

ROANI, G. L. *No limiar do texto*: literatura e história em José Saramago. São Paulo: Annablume, 2002.

SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*. Lisboa: Editorial Caminho, 1984.

SARAMAGO, J. *O ano da morte de Ricardo Reis*: materiais preparatórios. [Lisboa]: [s.n.], [1983]. Disponível em: <<http://purl.pt/13867/1/morte-ricardo-reis.html>>. Acesso em: 26 set. 2017.

SCHWARTZ, A. *O abismo invertido*: Pessoa, Borges e a inquietude do romance em *O ano da morte de Ricardo Reis*, de José Saramago. São Paulo: Globo, 2004.

SPAGGIARI, B.; PERUGI, M. *Fundamentos da Crítica Textual*. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

Recebido em: 4 de outubro de 2017.

Aprovado em: 15 de fevereiro de 2018.



Percursos pós-modernistas: hibridismo e simulação na ficção de Luiz Ruffato

Postmodernist paths: Hybridism and Simulation in the Fiction of Luiz Ruffato

Maurício Silva

Universidade Nove de Julho, São Paulo, São Paulo / Brasil

maurisil@gmail.com

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo analisar a prosa de ficção de Luiz Ruffato – em especial seu livro *Flores artificiais* (2014) – sob a perspectiva do hibridismo (considerando, em especial, o conceito de *hibridismo identitário*, proposto por Stuart Hall) e da simulação (considerando, em especial, o conceito de *simulacro*, proposto por Jean Baudrillard). A intenção deste artigo é demonstrar como a prosa de ficção de Luiz Ruffato incorpora, no plano da narrativa, mas também no da linguagem, ambos os conceitos acima aludidos, fazendo deles categorias estruturantes de sua produção ficcional.

Palavras-chave: Luiz Ruffato; literatura brasileira; hibridismo; simulação; pós-modernidade.

Abstract: This article aims to analyze the Luiz Ruffato fiction – especially his book *Flores Artificiais* (2014) – under the hybrid approach (considering in particular the concept of *hybridity identity* proposed by Stuart Hall) and simulation (considering in particular the concept of *simulacrum*, proposed by Jean Baudrillard). This article intends to demonstrate how to Luiz Ruffato prose fiction incorporates both concepts alluded above into the narrative plan, and also in language, making them structuring categories of his fictional production.

Keywords: Luiz Ruffato; Brazilian literature; hybridity; simulation; post-modernity.

1 Introdução

A produção literária brasileira exprime, atualmente, as injunções de uma contemporaneidade marcada pela *diversidade cultural*, um dilema – entre muitos outros que fazem dela uma expressão caleidoscópica – que a constrange a assumir, de início, pelo menos duas atitudes críticas: a urgência de uma revisão ampla de paradigmas estéticos que dão sustentação à atividade literária, estabelecendo novos protocolos de apropriação, interpretação e reorganização da produção ficcional, e a imposição de um deslocamento epistemológico que passa do foro textual como centro do discurso estético para a consideração de outras instâncias conformadoras e legitimadoras da obra literária. Trata-se, em outros termos, de uma tentativa de ultrapassar os limites regidos pela natureza endógena da produção literária e da concepção de gênero discursivo para uma perspectiva exógena, em que elementos como o leitor, os meios de comunicação, as condições sociais de produção do texto ficcional etc. adquirem validade plena no âmbito da cultura contemporânea.

Essa aproximação entre um fazer literário específico da literatura brasileira com um movimento mais amplo de reconfiguração da geopolítica cultural na contemporaneidade, como sugere Canclini (2012), leva à necessidade de transformações que se fundamentam em conceitos como os de *hibridismo* e *simulação*, para ficarmos apenas nas mais evidentes categorias que perfazem um amplo universo de concepções simbólicas e epistêmicas responsáveis pela constituição do mundo atual. No âmbito do texto literário, tais transformações apontam para uma evidente diversidade de relações culturais e estéticas, em que conceitos como os de *sujeito* e *centro* – fundamentais para a constituição de um saber unidirecional e sintomáticos de uma *Weltanschauung* moderna – cedem espaço a noções mais operatórias, como as de multiculturalismo, hibridismo cultural, estudos pós-coloniais e outros, os quais procuram traduzir, mais de acordo com uma realidade múltipla, as formações culturais relacionadas a um mundo globalizado. De fato, se, como quer Jameson em seu estudo sobre a relação entre cultura e globalização, a própria esfera da cultura se expandiu, levando-a a um processo de reformulação (JAMESON, 2002), é mesmo preciso levar em consideração não apenas as transformações por que têm passado a atual produção ficcional no mundo, mas também as mais recentes mudanças que a produção literária brasileira apresenta ao leitor do presente.

É sobretudo a partir da última quadra do século XX que a literatura brasileira incorpora, com maior ou menor grau de evidência, modos de representação da escrita literária relativos a esse amplo processo de diversificação estética, inscrevendo nossa produção numa nova vertente da expressão artística e procurando incorporar componentes centrais da narratividade contemporânea. Busca, assim, subverter as formas tradicionais de constituição da ficção tradicional (incluindo, aí, a literatura moderna), ao desconstruir a percepção unidirecional do homem e do mundo que está à sua volta e, conseqüentemente, instaurando o diverso, o oblíquo e o instável no âmbito da composição narrativa.

Essa condição estética tem muito a ver com o conceito de pós-modernismo/pós-modernidade, cuja definição, aliás, não é tarefa das mais fáceis, principalmente se levarmos em consideração o fato de que não há um consenso absoluto em relação ao termo, ora utilizado para indicar o momento cultural e social em que vivemos, numa perspectiva histórica, ora para assinalar tendências culturais presentes a partir da segunda metade do século passado, numa perspectiva estética. Com efeito, época particularmente marcada pelo império dos *extremos* (HOBSBAWM, 2001), o século XX caracterizou-se por uma profusão de acontecimentos socioculturais que fazem da ideia de modernidade um conceito relativamente ultrapassado: seja no âmbito social – com as Guerras Mundiais, a instauração e o colapso do socialismo, as lutas contra o racismo, o feminismo agregado à emancipação da mulher etc. –, seja no cultural – com as vanguardas estéticas do início do século, o desenvolvimento da indústria cinematográfica, o advento da cultura de massa etc. –, o fato é que, com o passar do tempo, cada vez mais se impôs uma revisão do alcance conceitual do modernismo, ensejando o aparecimento de novos protocolos de interpretação da realidade contemporânea.

A “ideia” de pós-modernismo surge, portanto, nesse momento de crise de valores e de modelos de interpretação do real, o que nos remete diretamente para uma crise da *identidade*, como sugerem alguns pensadores contemporâneos (HALL, 2005). Tais fenômenos têm relação direta com a prática da criação literária, estabelecendo laços incoercíveis com a cultura de modo geral e a literatura em particular. Instaura-se, a bem da verdade, uma dicotomia quase natural entre modernismo e pós-modernismo, na medida em que manifestações artísticas de ambas as tendências buscaram caminhos diversos – muitas vezes, antípodas – para

representar o mundo à sua volta, apresentando, por isso mesmo, marcas distintivas peculiares. Jair Ferreira dos Santos (2006, p. 10) exemplifica, resumidamente, essa oposição, quando diz que “os modernistas complicaram a arte por levá-la demasiado a sério. Os pós-modernistas querem rir levemente de tudo”.

Contudo, esse universo marcado ora pelo pastiche, ora pelo satírico – que não dispensa nem as visões trágicas relacionadas à perda da aura mítica da arte, de um Walter Benjamin (1986), ou a *dissolução da negatividade*, de um Jean Baudrillard (1990) –, pressupõe também um desnorteamento fatal: o sujeito pós-moderno, que vive imerso numa sociedade de consumo, que testemunha produtos se transformarem em símbolos de poder e que, portanto, vive nos limites cada vez mais tênues entre o real e o virtual, fica fatalmente sem saber para onde caminhar...

Talvez seja essa uma das muitas contradições de fundo da pós-modernidade, e a literatura brasileira contemporânea tem sido pródiga em lidar com essa situação, incorporando a aludida noção de diversidade que, no plano estético, associa-se de perto à noção de ecletismo própria dos tempos atuais (HUTCHEON, 1991). Como sugerimos antes, os anos 80 afirmam-se, nesse contexto, como um marco, com autores como Rubem Fonseca, João Antônio, Antonio Callado, Inácio de Loyola Brandão, Sérgio Sant’Anna, Silviano Santiago e muitos outros. Do ponto de vista dos gêneros produzidos, o ecletismo pós-modernista começa a se impor ainda mais, com os romances-reportagens e as narrativas fantásticas ou com os textos-depoimentos e a poesia marginal (SÜSSEKIND, 2004). E é ainda em meados dos mesmos anos 80 que o panorama literário brasileiro se modifica no que diz respeito à profissionalização do escritor, quando então o mercado passa a determinar quais as direções que seriam tomadas pelas editoras, interferindo diretamente na produção ficcional do período (LUCAS, 1985) e tornando a dinâmica pós-modernista cada vez mais hegemônica na cultura literária brasileira.

Nesse complexo contexto estético, o romance contemporâneo emerge como uma das principais vozes da nova geração literária nacional, à qual não faltou a busca de novas propostas ficcionais, a partir de uma tradição que se forjou com os resquícios deixados por pelo menos duas gerações modernistas ao longo do século XX. Como sugere Flávio Carneiro (2005), o que se faz hoje no Brasil, ao contrário de uma continuação pura e simples da tradição modernista brasileira, está marcado pela busca de outros caminhos, com a literatura

desempenhando um imprescindível papel de manutenção da memória coletiva da comunidade.

A diversidade, como dissemos, é a marca dessa geração, mesmo que seja possível delinear temas recorrentes em várias obras ou mesmo que se possa verificar a busca comum de uma linguagem “original”. Aliada a ela, cumpre lembrar a importância, para a atual produção literária brasileira, do espaço urbano, como a promover mais um deslocamento – agora espacial – no âmbito da ficção contemporânea (PINTO, 2004). Há ainda, finalmente, outros elementos que, no âmbito específico da literatura, fazem da atual produção brasileira expressão inequívoca de certo modo-de-ser pós-modernista, como o experimentalismo, o emprego da intertextualidade, o ecletismo estilístico, o esgarçar das fronteiras entre a arte erudita e a popular (PROENÇA FILHO, 1995).

Grande parte desses elementos estéticos estão presentes – às vezes, de modo obsedante – na produção ficcional de Luiz Ruffato, cujo romance *Flores artificiais* (2014) é objeto deste artigo. Nele, destacaremos dois aspectos, já aludidos anteriormente, bastante caros à estética pós-modernista, na medida em que, de certo modo, resumem satisfatoriamente seus impulsos vitais: o *hibridismo* e a *simulação*.

2 A literatura pós-modernista de Luiz Ruffato: hibridismo e simulação

Além de premiações diversas, traduções para outros idiomas e relevo nos cadernos de cultura de grandes jornais, Ruffato destacou-se no cenário literário brasileiro com seu romance *Eles eram muitos cavalos*, publicado em 2001 e objeto de estudos e pesquisas acadêmicas que ressaltam, entre outros aspectos, a intercorrência de pequenas histórias relativamente independentes – o que motivaria, inclusive, uma discussão sobre o próprio estatuto de *romance* da obra –, apresentando um olhar que se voltava para as camadas mais baixas da população (vendedores ambulantes, assaltantes, bêbados, pedintes, o migrante nordestino), numa instigante mescla de gêneros discursivos (listas, anúncios de classificados, orações, cartas). Portanto, já nas características estruturais mais evidentes desse seu romance, percebe-se a presença de uma obsedante fragmentação narrativa, fato que, de início, sugere estarmos diante de uma obra em consonância com alguns pressupostos artísticos da estética pós-modernista. Com uma linguagem que procura

aproximar determinado “estilo de vida” da população representada aos efeitos estilísticos em que o “enredo” é vazado, o romance adquire um inesperado tom de denúncia social. A linguagem desempenha, portanto, papel fundamental na construção da narrativa, cuidadosamente trabalhada na intenção de montar um painel social de uma cidade que abriga e exclui ao mesmo tempo, aproximando o modo de escrita do texto à linguagem cinematográfica. Trata-se, em suma, de uma espécie de *mosaico de discursos*,¹ o que resulta num singular efeito de fragmentação narrativa (LAJOLO, 2004).

Esses são apenas alguns indícios do vínculo que a ficção de Ruffato estabelece com alguns dos princípios da pós-modernidade literária. Nesse diapasão, pode-se dizer que a presença de pelo menos duas categorias muito recorrentes em sua narrativa – hibridismo e simulação – contribuem para a confirmação dessa assertiva, colocando Ruffato como um dos principais representantes, no Brasil, de traços estéticos próprios dessa tendência artística.

Em relação ao hibridismo, trata-se de uma categoria que, embora presente com mais frequência em dois de seus romances (*Eles eram muitos cavalos* e *Flores artificiais*), aparece de modo um tanto discreto em outras obras de sua autoria, como em (*Os sobreviventes*) (2000), em que se percebe um deliberado apego ao hibridismo discursivo (sobretudo em “Carta a uma jovem senhora”), com discursos que, ao se intercalarem, criam um efeito mais dinâmico, ao mesmo tempo que promovem uma variação de focos narrativos dentro de um mesmo conto. Esse processo de *hibridização discursiva* estender-se-á, posteriormente, para uma espécie de hibridização dos gêneros narrativos, como se verifica em *Eles eram muitos cavalos*. Esse, aliás, é um processo que, na ficção ruffatiana, se desdobra em vários outros modos de *antrecambamento* estético, como denotam as presenças da polifonia, em *Vista parcial da noite* (2006), ou do intercâmbio, em *Estive em Lisboa e lembrei de você* (2009).

Em *Flores artificiais*, essa categoria emerge de modo mais sistemático: lançando mão de uma escrita que, por mais de um motivo, apresenta recursos que podem ser creditados à expressão literária da pós-modernidade, a presença do hibridismo é verificada já na “apresentação” que o autor-narrador escreve, onde procura mesclar não apenas as

¹ Expressão utilizada pelo próprio autor, em palestra proferida em outubro de 2014, no auditório da Universidade Nove de Julho, em São Paulo.

perspectivas verídica/objetiva e ficcional/subjetiva (recurso muito bem expresso, por exemplo, pelas notas de rodapé apenas ao texto principal), mas ainda os discursos popular e erudito, memorialístico e narrativo, traduzido e original, tudo transformado – nas próprias palavras do autor-narrador, como a marcar, definitivamente, uma espécie de ambiguidade intrínseca da narratividade pós-modernista – em *flores artificiais*... A completar o quadro aqui esboçado, é relevante o fato de, no romance em tela, personagens viverem uma espécie de *deslocamento identitário*, personificando identidades dramaticamente híbridas, em que a ideia de *descentramento* acaba por promover ininterruptos deslocamentos estruturais, dando origem aos conceitos permeáveis e interagentes de descontinuidade e fragmentação, tudo isso plasmado numa representação estética que resulta na ruptura da expressão realista *tout court*.

A questão do *hibridismo identitário* já foi suficientemente discutida por Stuart Hall, para quem a contemporaneidade teria instituído novas identidades, caracterizadas, entre outros traços, pela fragmentação do sujeito pós-moderno, como resultado de mudanças estruturais e institucionais que tornam o processo de identificação instável e provisório e a identidade pouco fixa e permanente. Relacionando, nesse contexto, identidade e cultura, Stuart Hall afirma de modo peremptório:

[...] em toda parte, estão emergindo identidades culturais que não são fixas, mas que estão suspensas, em *transição*, entre diferentes posições; que retiram seus recursos, ao mesmo tempo, de diferentes tradições culturais; e que são o produto desses complicados cruzamentos e misturas culturais que são cada vez mais comuns num mundo globalizado. (HALL, 2005, p. 88)

O indivíduo contemporâneo seria, assim, resultado mediato de uma fratura no “núcleo estável do eu” (HALL, 2000, p. 108), tornando as identidades não unificadas e fragmentadas, fenômeno especialmente verificável nas chamadas *situações de diáspora* (HALL, 2003).

Em *Flores artificiais*, esse fenômeno é facilmente observado na figura da personagem Robert Clark (aliás, Bobby), que assume, já na primeira narrativa, uma *identidade híbrida*: estudante, mercenário, comerciante, militar, químico, proprietário, vagabundo, foi um pouco de tudo, para, no fim, morrer solitário, quase como indigente, restando-lhe apenas o nome escrito numa cruz apodrecida, condição que nos remete diretamente à afirmação de Hall (2005, p. 13), segundo a qual “o sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que

não são unificadas ao redor de um ‘eu’ coerente”. A questão da identidade híbrida, contudo, presente na constituição de personagens, dissemina-se ao longo de todo o livro, em particular em alguns relatos, como no caso de “O presente absoluto”, em que se percebem não apenas uma multiplicidade de identidades, assumidas ao longo do relato por seus personagens, como um *fato* dado, mas sobretudo a transformação de uma identidade em outra(s), isto é, como *processo*: “Eu já não era uma mulher que carrega nome e sobrenome, professora aposentada, casada, mãe de dois filhos, francesa, mas um corpo mergulhado num instante único”, afirma a personagem da narrativa, completando o quadro: “Quem voltou a Paris no dia seguinte não era a mesma pessoa, apesar de o passaporte insistir que sim...” (RUFFATO, 2014, p. 57).

Desse modo, pode-se dizer que o hibridismo identitário, nas narrativas analisadas, assume feição de uma identidade *in progress*, ou, para usar um termo um tanto marcado, de uma *identidade imaginária*: é o caso da narrativa intitulada “El gordo”, história de uma personagem obsessiva pela busca de seu pai, homem cuja identidade é “imaginada” por todos que a ele se referem: pai de família, fugitivo da/perseguido pela ditadura, *rompecorazon*es hollywoodiano, marido amoroso, bêbado inveterado, *pelotudo de mierda*... todas as identidades imaginadas cabem na figura de Seu Martins, cujo nome, aliás, só conhecemos no final da história. Essa quase anti-identidade parece passar, *hereditariamente*, para o próprio filho – igualmente sem nome, sendo mais conhecido por El Gordo, o *brasileiro*, talvez *El Flaco*... –, que, embora bem conhecido, guarda consigo o segredo indevassável do paradeiro do pai. Esse “fenômeno” identitário está presente, também, em “Comer *sushi* em Beirute”, em que o narrador é servido, logo no começo da história, por uma garçonne “talvez tailandesa”, “tailandesa, talvez vietnamita”, “vietnamita, ou birmanira”, “cambojana talvez”, “chinesa talvez”, “laosiana talvez”, “malaia talvez”... Não espanta essa situação de *desidentidade*, uma vez que outras personagens da mesma narrativa (como Marcelo Barresi) se autoclassificam dizendo: “sou argentino... ou fui... um dia” (RUFFATO, 2014, p. 111).

Contudo, não são apenas as identidades que são múltiplas e, na concepção de Stuart Hall (2005), híbridas: os espaços também o são, uma vez que parecem se multiplicar *ad infinitum*, reproduzindo-se, diferenciando-se, articulando-se e desarticulando-se como se fossem parte de um grande todo, de um extenso mundo geograficamente (des)

identificado. Mais do que espaços, são, nesse sentido, espécies de não lugares, na acepção que Marc Augé (2010) confere a uma das marcas do que define como *supermodernidade*. Assim, suas narrativas espalham-se pelas mais distintas latitudes, não apenas adquirindo um caráter “planetário”, mas, também, assinalando que o mundo contemporâneo se “globaliza” tanto no plano da materialidade quanto no da subjetividade.

Afirmações similares podem ser feitas em relação à categoria de *simulação*, conceito estudado com afinco, entre outros autores, por Jean Baudrillard, segundo o qual a realidade contemporânea estaria marcada por sua perseverante presença:

[...] hoje a abstração já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. A simulação já não é a simulação de um território, de um ser referencial, de uma substância. É a geração pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real. (BAUDRILLARD, 1991, p. 8)

Assim, para o pensador francês, muito de nossa realidade adquire uma representação da verdade que é exorbitante, assinalando o que chama de *apogeu do simulacro* (BAUDRILLARD, 1986), fenômeno que, porventura, atinge sua maior concreção nas imagens que povoam as telas do mundo virtual, constituindo, agora, o que denomina a *maldição do simulacro* (BAUDRILLARD, 2005).

Flores artificiais, a propósito, é, igualmente, um termo bastante apropriado para ilustrar, metaforicamente, a ideia do *simulacro*: o “verdadeiro” valor e sentido das coisas e dos seres não reside no que é, mas, antes, no que parece ser, instaurando assim um mundo em que *artifício* e *simulação* se equivalem. Com efeito, tudo ou quase tudo no livro parece fazer parte de um incomensurável simulacro – do sugestivo título da narrativa (que já apresenta, *in germine*, a ideia de falsa verdade) à escolha do gênero (narrativa memorialística, contos, romance?), da questão autoral (Ruffato ou Finório?) à da identidade da narrativa (*Flores artificiais* ou *Viagens à terra alheia?*), da epígrafe (de Iacyr Anderson Freitas ou de Luís de Camões?) à dedicatória (teria Ruffato dedicado o livro a ele mesmo, o que já sugere um simulacro “atípico”, ou o livro, na “verdade” é oferecido a Helena Terra?). Tudo, no final das contas, não passa, como sugerimos antes, de uma imensa simulação.

O autor, num típico exercício de artifício narrativo, testa, frequentemente, os limites entre ficção e realidade, entre verdade e

fantasia: é, por exemplo, o que afirma logo no início da narrativa – que, não por mero acaso, classifica de *história inverossímil* –, quando diz, alertando o leitor: “essa história, por ser real, soará talvez fantástica” (RUFFATO, 2014, p. 21). Nesse mesmo sentido, prefere dizer tratar-se de um improvável “arremedo de biografia”, escrita de maneira “que já não distingue memória e imaginação” (RUFFATO, 2014, p. 24). É exatamente esse discurso fragmentário e contraditório, nas palavras do próprio narrador, em que não se distingue o real do ficcional, que aqui buscamos classificar como *simulacro*, inscrevendo-se nos limites da estética pós-modernista.

Outro traço estilístico que podemos creditar – embora não exclusivamente – à estética pós-modernista e, em especial, ao artifício da simulação, é a *mise en abyme*: empregada com relativa insistência por autores modernos e contemporâneos (STAROBINSKI, 2014). Trata-se de um recurso de espelhamento/reprodução da realidade que, conseqüentemente, leva à sua dissimulação. No capítulo intitulado “Uma história inverossímil”, no mesmo *Flores artificiais*, ela está presente não apenas enquanto intencionalidade – consciente ou inconsciente do narrador (afinal, num claro esforço de reconstituição da história narrada, ele assume escrever *lembranças de lembranças*, num evidente jogo especular) –, mas também na própria construção desse narrador – personagem que é, num processo de espelhamento sem fim, Robert Clark/Bobby (personagem biografado), refletido em Dório Finetto (personagem memorialista), que por sua vez é travestido pelo narrador do romance, na voz autoral de Luiz Ruffato (e, nesse último caso, não se está confundindo, como sói acontecer, narrador e autor, já que Ruffato assume a condição de uma espécie de *tradutor* dos manuscritos de Finetto). É esse *encadeamento* de vozes discursivas, apresentadas em sequência especular (Robert Clark – Bobby – Finetto – Ruffato) que confere à narrativa, por meio do recurso da *mise en abyme*, um feitiço de narrativa pós-modernista.

Mas a arquitetura do romance não para por aí, levando ao limite o recurso citado, na medida em que também na esfera discursiva – de gêneros do discurso, para sermos mais exatos – a reprodução especular se faz presente: afinal, esse arremedo de biografia, essas *lembranças de lembranças*, essa *recomposição* de uma história de vida apresenta-se, agora num caminho inverso, como o romance da memória de uma biografia. Vigora, assim, definitivamente, ao lado do hibridismo, o império da simulação...

3 Conclusão

A ocorrência de uma estrutura híbrida e de recursos estilísticos direta ou indiretamente relacionados à ideia de simulacro parece ser marca constante da produção ficcional de Luiz Ruffato, não apenas no romance aqui analisado, mas em boa parte de sua prosa de ficção, em especial no célebre *Eles eram muitos cavalos*, em que a mescla de gêneros pouco comuns ao romance “tradicional” – como a hagiografia, a receita de bolo, a previsão do tempo, os anúncios de jornal etc. –, unida à forma fragmentária da composição narrativa parecem ser recursos estéticos recorrentes. Tudo isso, se não o coloca como um típico autor da pós-modernidade literária brasileira, ao menos aponta em suas narrativas alguns evidentes *percursos pós-modernistas*, como procuramos sugerir desde o início.

Referências

- AUGÉ, M. *Não lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 2010.
- BAUDRILLARD, J. *A transparência do mal: ensaios sobre os fenômenos extremos*. São Paulo: Papirus, 1990.
- BAUDRILLARD, J. *As estratégias fatais*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- BAUDRILLARD, J. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- BAUDRILLARD, J. *Tela total: mito-ironias do virtual e da imagem*. Porto Alegre: Sulina, 2005.
- BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- CANCLINI, N. G. *A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência*. São Paulo: Edusp, 2012.
- CARNEIRO, F. *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.
- HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

- HALL, S. Quem precisa da identidade? In: SILVA, T. T. da (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000. p. 103-133.
- HOBSBAWM, E. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- JAMESON, F. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2002.
- LAJOLO, M. *Como e por que ler o romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.
- LUCAS, F. *Vanguarda, história e ideologia da literatura*. São Paulo: Ícone, 1985.
- PINTO, M. da C. *Literatura brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2004.
- PROENÇA FILHO, D. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.
- RUFFATO, L. *(Os sobreviventes)*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- RUFFATO, L. *Eles eram muitos cavalos*. São Paulo: Boitempo, 2001.
- RUFFATO, L. *Estive em Lisboa e lembrei de você*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- RUFFATO, L. *Flores artificiais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- RUFFATO, L. *Vista parcial da noite*. Rio de Janeiro: Record, 2006. (Inferno Provisório, 3).
- SANTOS, J. F. dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- STAROBINSKI, J. *A melancolia diante do espelho: três leituras de Baudelaire*. São Paulo: Editora 34, 2014.
- SÜSSEKIND, F. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Recebido em: 22 de fevereiro de 2017.

Aprovado em: 9 de julho de 2017.



Perspectiva fenomenológica de Juan José Saer: a discussão do realismo no espaço da Ihanura

Juan José Saer' Phenomenological Perspective: the Discussion of Realism in the Space of Flatlands

Raquel Alves Mota

Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil

Instituto Federal de Minas Gerais, Betim, Minas Gerais / Brasil

raquelfale2003@yahoo.com.br

Resumo: Discute-se o papel do espaço ficcional de maior recorrência na obra de Juan José Saer (1937-2005): a Ihanura. Esse espaço do vazio eclode nos romances saerianos, no movimento descritivo, na tentativa de esgotamento dos limites daquilo que se mostra ao olhar. Por meio do narrador ou da personagem acompanha-se, aqui, a fixação de Saer por esse lugar, nessa investida fenomenológica de apreensão do mundo. A análise desse gesto saeriano é intermediada por ideias de Merleau-Ponty acerca da relação vidente-visível. Atesta-se que esse primoroso trabalho descritivo saeriano revela uma discussão consistente do realismo ou daquilo que o autor argentino defende como sua proposta de escrita literária.

Palavras-chave: espaço saeriano; realismo poético; fenomenologia de Merleau-Ponty.

Abstract: This paper discusses the role of the fictional space that continually appears in Juan José Saer's work (1937-2005): the flatlands. This space of emptiness appears in Saerian novels; in the descriptive movement, in the attempt of depleting the limits of what is shown by the act of looking. Saer's fixation on this place is tracked through the

narrator or character in this phenomenological attempt to understand the world. The analysis of this Saerian act is mediated by Merleau-Ponty's ideas about the seer-visible relationship. Such analysis shows that this exquisite Saerian descriptive work presents a consistent discussion of realism or what the Argentinian author claims as his proposal of literary writing.

Keywords: saerian space; poetic realism; Merleau-Ponty's phenomenology.

Visando descrever o mundo, as personagens saerianas¹ intentam esgotar os contornos do observado. O mundo rivaliza contra esse gesto, quando a manifestação temporal sobre as coisas impede que se alcance o seu *Em-si*.² A passagem do tempo acarreta a transformação do mundo, impossibilitando que se consiga apreender todas as faces do visível. Uma discussão filosófica se justifica nesse gesto saeriano para descrever as coisas, no desejo de percorrer por completo o espaço observado. Essa engrenagem narrativa é importante para a criação de um “efeito de real”, recurso que possibilita a visualização do espetáculo visual construído pelo texto. Faz-se, aqui, a leitura do processo descritivo da *Ilanura*,³ espaço ficcional saeriano, com o auxílio de ideias de Merleau-Ponty. Justifica-se o recurso a esse pensamento filosófico pelo seu diferencial em entranhar-se na própria experiência, como bem declara Barbaras: “[...] a filosofia de Merleau-Ponty é importante, antes de tudo, por seu

¹ Juan José Saer (Serodino, Santa Fe, 1937 – Paris, 2005).

² Merleau-Ponty (são as ideias desse filósofo que ajudam a pensar, aqui, a relação da personagem saeriana com o mundo), segundo Kelly (2004), gira em torno de três mundos: o “Para-si” (da consciência: imanente e subjetivo), o “Em-si” (do objeto ideal, transcendente, mas perseguido pela ciência), e o “Mundo fenomenológico”, da primazia do fenômeno, considerado como imanente e transcendente. Na verdade, Merleau-Ponty questiona, a todo tempo, a existência do “Em-si”, a possibilidade do realismo é atacada, potencialmente, seja na *Fenomenologia da percepção* e, muito mais acirradamente, em *O visível e o invisível*. O “Para-si” não recebe a mesma investida, mas, também, é preterido – há recorridas tentativas para se suplantar o idealismo – em função do mundo fenomenológico.

³ Traduz-se o termo em espanhol “*Ilanura*” pelo seu correspondente imediato em português (em termos de grafia). Outros pesquisadores de Saer preferem falar de “*la zona*” ou campo, como Beatriz Sarlo (2013, p. 158) e Claesson (2013, p. 113).

poder de interrogação, por essa exigência incessante e, por princípio, interminável de fazer retorno à experiência no seu estado bruto, em contramão das idealizações que nela são sedimentadas” (BARBARAS, 1991, p.11, tradução nossa).⁴ Percebe-se esse gesto de estruturação da experiência na relação das personagens saerianas com o mundo, na busca por sentirem-se parte do todo. Saer discute o dilema do homem, buscando o sentido⁵ da experiência e a possibilidade de confluir-se com o mundo. Exemplo disso é o seu obstinado manuseio da imagem do horizonte, em seus romances. Essa relação com algo que sempre escapa ao esforço de descrição torna-se um dos focos do seu projeto de relação aprofundada com o espaço narrado.

A lhanura é o espaço privilegiado da saga saeriana, o lugar por excelência da experiência personagem-mundo: “[...] a ação e os personagens se situam em seu entorno acostumado, no espaço da cidade (que indubitavelmente guarda muitas similitudes com Santa Fé, mas ela não é nomeada nem aqui nem em nenhuma outra parte da obra saeriana) e no campo que Saer nomeia de *la zona*” (CLAESSON, 2013, p. 113, tradução nossa).⁶ Saer se esmera em descrever esse contato da personagem com o mundo ou seguir os sentidos de percepção das coisas. *Cicatrices* (1969) representa um dos maiores experimentos de Saer, apresentando estrutura temporal habilmente elaborada. Não por isso, o cuidado com a narratividade da experiência é deixado de lado. Os quatro narradores do romance confluem suas vozes no episódio de suicídio de Luis de Fiore: “[...] quatro relatos autônomos e superficialmente associados por um crime narrado na quarta parte, há que destacar primeiro, que o significativo ‘cicatrices’, entre os múltiplos sentidos que sugere, alude a esses quatro relatos digressivos [...] e circulares” (PREMAT, 2002, p. 229,

⁴ “[...] la philosophie de Merleau-Ponty vaut avant tout par sa puissance d’interrogation, par cette exigence incessante et par principe inaccomplie de faire retour à la expérience en son état brut, à rebours des idéalizations qui y sont sédimentées”.

⁵ Essa palavra, *sentido*, é dilatada na obra de Merleau-Ponty, já que se trata não apenas da relação linguística entre a coisa e a significação, mas da relação entre os sentidos da percepção.

⁶ “[...] [I]a acción y los personajes se sitúan en su entorno acostumbrado, en el espacio de la ciudad (que indudablemente guarda muchas similitudes con Santa Fe, pero no se nombra ni aquí ni en ninguna otra parte de la obra saeriana) y el campo que Saer llama *la zona*” (CLAESSON, 2013, p. 113).

tradução nossa).⁷ Traz-se, então, como primeiro exemplo da relação das personagens com a lhanura, a narração de Luis de Fiore, sua perspectiva dos acontecimentos que antecederam o assassinato de sua mulher:

[s]e põe ao meu lado e caminhamos juntos durante um trecho. Por momentos nos afundamos no pasto até os joelhos, e às vezes escorregamos entre os charcos. A luz cai cada vez mais rapidamente. Agora vemos com claridade unicamente o nosso redor, a uns poucos metros do entorno. O resto está envolto em uma penumbra azulada. Os eucaliptos fazem uma franja negra (SAER, 2003a, p. 147, tradução nossa).⁸

Fiore conta sua saída com a família para caçar patos, momentos do funesto dia em que matou a mulher e, posteriormente, no dia do interrogatório, se suicida. É interessante como o olhar dessa personagem busca recobrir a experiência pessoal, bem como a relação da sua companheira com o mundo; é uma prova do jogo narrativo de Saer ou de como ele transmuta as características do narrador homodiegético e heterodiegético. No caso de *Cicatrices*, os quatro narradores narram em primeira pessoa, mas percebem-se saídas dessa perspectiva para a apreensão daquilo que acontece com as outras personagens. Essa tentativa de apreensão do todo é sutil e pode passar despercebida, em razão da focalização interna. É um modo de fazer com que a narração espacial englobe as miudezas que escapam à relação direta do sensiente e, mais, que seja consentida com naturalidade pelo leitor. A estrutura é perceptível quando Fiore narra, como se estivesse ausente, a sua deambulação pela zona de Colastiné Norte: os sentidos perpassam as coisas, juntando-se a aquilo que é narrado, como se vê abaixo:

⁷ “[...] cuatro relatos autónomos y superficialmente asociados por un crimen narrado en la cuarta parte, hay que señalar, primero, que el significante ‘cicatrices’, entre los múltiples sentidos que sugiere, alude a esos cuatro relatos digresivos [...] y circulares” (PREMAT, 2002, p. 229).

⁸ [s]e pone a la par mía y caminamos juntos durante un trecho. Por momentos nos hundimos en el pastizal hasta las rodillas, y a veces chapoteamos entre los charcos. La luz decae cada vez más rápidamente. Ahora vemos con claridad únicamente a nuestro alrededor, a unos pocos metros a la redonda. El resto está envuelto en una penumbra azulada. Los eucaliptos son una franja negra (SAER, 2003a, p. 147).

Os chuveiros caem sobre as árvores mutiladas, negras, que estão sobre o pátio liso. A luz do pátio as ilumina debilmente. No entanto, deslumbram. O casco atravessado de fendas se enche de água, e também algumas poções do pátio liso emitem de golpe alguns reflexos. Deslumbram. Fecho os olhos durante um momento, apertando-os firmemente. Quando os abro, os cotos molhados e o pátio liso ainda estão aí (SAER, 2003a, p. 153, tradução nossa).⁹

Esses últimos instantes da vida de Fiore exemplificam como o olhar dessa personagem acompanha a revelação das coisas. É a mostra de como o espaço está condicionado à experiência, como os sentidos da personagem lançam luz por sobre aquilo que por eles é explorado. Esse movimento sinestésico contribui para que o leitor se sinta como que integrado a esse espaço e explore, em suas miudezas, a relação homem-mundo.

A Ihanura adquire maior espaço no outro romance desse período, *El limonero real* (1974), muito em função do questionamento aberto ao realismo. É provocativo o título desse romance: em meio ao primoroso trabalho com a estrutura temporal, o espaço é percorrido na narração da experiência, na abertura concedida à exposição da intriga. Sobre esse romance, tem-se que:

[...] o romance se compõe de uma série de sequências esquematizadas por um único dístico (“Amanhece /e já está com os olhos abertos”), repetido uma dezena de vezes no texto. As sequências narram obsessivamente um mesmo dia: o despertar do protagonista, Wenceslao (chamado também Layo), sua viagem em bote até o lugar de uma reunião familiar, a refeição de fim de ano que se prepara e consome, seu regresso à ilha onde vive só com sua esposa depois da morte do filho (PREMAT, 2002b, p. 221, tradução nossa).¹⁰

⁹ [I]a llovizna cae sobre los árboles mutilados, negros, que están sobre el patio liso. La luz del patio los ilumina débilmente. Deslumbran, sin embargo. La corteza atravesada de hendiduras se llena de agua, y también algunas porciones del patio liso emiten de golpe algunos reflejos. Deslumbran. Cierro los ojos durante un momento, apretándolos fuertemente. Cuando los abro, los muñones mojados y el patio liso están todavía ahí (SAER, 2003a, p. 153).

¹⁰ [...] [I]a novela se compone de una serie de secuencias jalonadas por un único dístico (“Amanece/y ya está con los ojos abiertos”), repetido una decena de veces en el texto.

É interessante como Saer projeta a revelação da intriga em uma sequência temporal, que se descobre como um relato de apenas um dia. O leitor percebe uma estrutura em ziguezague¹¹ ou a exposição, em contagotas, da trama que envolve a família de Wenceslao. É no entretecido mecanismo temporal que a história é contada: as atividades cotidianas junto à mulher e a saída para visitar a família na festa de fim de ano.

O detalhamento espacial é meticuloso em *El limonero real*, como forma de suplantar a estrutura circular da narrativa, como forma de redenção da narrativa do movimento de imersão no buraco negro do inenarrável ou invisível. Essa circularidade entre descrição e narração é a estrutura que acompanha a saga saeriana: a impossibilidade de se recobrirem as minúcias do espaço provoca os recuos no próprio texto ou as analepses. Entre os recuos temporais, desvela-se a tragédia que sucumbiu sobre o casal, por meio da focalização, prioritariamente, sobre Wenceslao. É por intermédio dessa personagem que o leitor toma parte do primoroso manuseio do espaço que circunda as personagens: “[A]o meio-dia o sol esquentará o ar, o transformará em pó; a areia da costa se tornará branca, a terra parecerá cozida e depois como caiada, e cruzando o rio cerca de uma hora a pé, desde a outra margem, o caminho de asfalto que leva à cidade se encherá de espelhamentos de água” (SAER, 2002b, p. 13, tradução nossa).¹² A relação espacial ultrapassa aquilo que se apresenta aos olhos, no imediatismo; a circularidade temporal é refletida nessa antecipação do devir. A personagem narra, em focalização interna, a mesmice do mundo, sublinhando minúcias de sua transformação.

Las secuencias narran obsesivamente un mismo día: el despertar del protagonista, Wenceslao (llamado también Layo), su viaje en bote hasta el lugar de una reunión familiar, la comida de fin de año que se prepara y consume, su regreso a la isla en donde vive solo con su esposa después de la muerte de un hijo (PREMAT, 2002b, p. 221).

¹¹ Premat utiliza esse conceito para explicar a estrutura de *El limonero real*: “[...] exclui o avanço tradicional da ficção (o da cronologia), e dramatiza, com os ziguezagues que a diegese possui, a possibilidade de narrar” (PREMAT, 2002, p. 221, tradução nossa). No original: “[...] excluye el avance tradicional de la ficción (el de la cronología), y dramatiza, con los zigzags que la diégesis contiene, la posibilidad de narrar” (PREMAT, 2002, p. 221).

¹² “[...] [a] mediodía el sol calcinará el aire, lo hará polvo; la arena de la costa se pondrá blanca, la tierra parecerá cocida y después como encalada, y cruzando el río y a una hora de a pie desde la otra orilla, el camino de asfalto que lleva a la ciudad se llenará de espejismos de agua” (SAER, 2002b, p. 13).

Imagens belíssimas são proporcionadas em *El limonero real*, pela névoa ou pela própria inexactidão daquilo que se vê; esse recurso se apresenta como uma forma de retratar a impossibilidade de se circundar a totalidade do mundo. A névoa promove uma narração com uso do subjuntivo, tempo verbal que sublinha a irrealidade das coisas. A decomposição das imagens, em função dessa película de fumaça, provoca dúvida em relação a aquilo que se mira. É promissora, em Saer, essa estrutura de iterativamente corroer a possibilidade de se alcançar o dito mundo real. A narração é, também, invadida por termos que expressam a inexactidão, a dúvida e a possibilidade; nunca a certeza. Os intercambiamentos entre recordação e percepção influem decisivamente para o estabelecimento desse caos “realista”, já que ambos os vetores são complementados pela imaginação. É essa impossibilidade de se alcançar as coisas – de descrever, em totalidade, os seus contornos – que enxerta os elementos da imaginação. A névoa alcança a própria memória da personagem, fazendo com que o tempo se embace como o espaço, é, então, apresentado. Dessa feita, visualizam-se as aproximações entre recordação e percepção, entre presente e passado.

O limoeiro é, então, visitado pela personagem: a mescla entre as fases de produção do limão simbolizam o próprio inacabamento do mundo ou o seu devir constante. Os botões, as flores, os pequenos frutos, os verdes e os maduros, convivem nos braços do limoeiro; a árvore que intitula o próprio livro apresenta essa diversidade. Situada no meio da chamada ilha, onde Wenceslao e a esposa moravam, seu porte impressionava a todos. Mesmo nos anos de luto, pela perda do único filho, quando Wenceslao abandonara o cuidado com a terra, o limoeiro permaneceu esplendoroso, no meio da ilha. É interessante perceber como Saer provoca o realismo no seu aspecto objetivista, demonstrando, por seu lado, como o mundo é dinâmico. Esse contato com o limoeiro é assim descrito:

Wenceslao começa a arrancar os limões, cuidando para não sacudir de um modo muito brusco as ramas; como a fumaça do cigarro lhe alcança os olhos, os entrefecha e joga a cabeça para trás. Cada vez que o puxão com o qual Wenceslao arranca um limão sacode as ramas, algumas pétalas brancas caem lentamente no chão. O limoeiro real está sempre cheio de flores abertas e brancas, de botões roxos e ajustados, de limões maduros e amarelos e de outros que ainda não maduraram ou que apenas começaram a se formar. Desde que se lembra Wenceslao o viu sempre igual, pleno constantemente, com esse resplendor branco aureolando, o ponto

mais alto de seu ciclo em grandes limões amarelos, os botões tensos e ajustados a ponto de rebentar, os limõezinhos verdes se confundindo entre as grandes folhas, escuras à frente e de um verde mais claro atrás (SAER, 2002b, p. 19, tradução nossa).¹³

A beleza descritiva dessa cena está no gesto saeriano de acompanhar o movimento de transformação das coisas, de repassar a sua vivacidade. É essa estrutura que produz o realismo saeriano – no sentido de se relacionar com o vivido – e, por outro lado, contradiz a anterioridade realista das coisas: contra o acabamento e a favor da promoção da experiência.

As imagens em *El limonero real* são abundantes, elas refletem o gesto de provocação à questionável ideia de se apreender o mundo por meio de conceitos. Saer compartilha a posição que Merleau-Ponty defende: a questão não está, simplesmente, na apresentação das coisas, mas no seu comportamento. Essa é a chave de leitura da obra maior desse filósofo, *Fenomenologia da percepção* – e pode ser estendida aos seus últimos trabalhos¹⁴ –, defendida pelo próprio filósofo como estratégia

¹³ Wenceslao comienza a arrancar limones, cuidando de no sacudir de un modo demasiado violento las ramas; como el humo del cigarrillo le da en los ojos, los entrecierra y echa para atrás la cabeza. Cada vez que el tirón con que Wenceslao arranca un limón sacude las ramas, algunos pétalos blancos caen lentos al suelo. El limonero real está siempre lleno de azahares abiertos y blancos, de botones rojizos y apretados, de limones maduros y amarillos y de otros que todavía no han madurado o que apenas si han comenzado a formarse. Desde que lo recuerda, Wenceslao lo ha visto siempre igual, pleno en todo momento, con ese resplandor blanco nimbándolo, el punto más alto de su ciclo en los grandes limones amarillos, los botones tensos y apretados a punto de reventar, los limoncitos verdes confundiéndose entre las grandes hojas, oscuras en el anverso y de un verde más claro en el reverso (SAER, 2002b, p. 19).

¹⁴ Collot assim visualiza a relação vidente-visível de Merleau-Ponty: “O sentido de uma paisagem, como o de uma frase musical ou de um quadro, é inseparável de seu ritmo e de sua curva melódica, dos valores e das cores que o compõem: trata-se daquilo que Merleau-Ponty chama de uma “idealidade de horizonte”, de “uma ideia que não é o contrário do sensível, que é seu revestimento e sua profundidade”” (Tradução nossa); no original: “[l]e sens d’un paysage comme celui d’une phrase musicale ou d’un tableau, est inséparable de son rythme et de sa courbe mélodique, des valeurs et des couleurs qui le composent: il s’agit de ce que Merleau-Ponty appelle une ‘idéalié d’horizon’ d’une idée qui n’est pas le contraire du sensible, qui en est la doublure et la profondeur” (COLLOT, 2005, p. 339).

de compreensão da experiência. É interessante como o ver recebe ênfase na narração saeriana; o leitor é conduzido a acompanhar os progressos de revelação do mundo pelos olhos do observador, como neste trecho:

[a]o entardecer o sol declinará, devagar, até desaparecer. Declinará devagar, até desaparecer, e a escuridão esfriará as paredes do rancho que emitirá um resplendor florescente, lunar. Remará lento na canoa amarela, saltará à terra, entrará na casa, se despirá, se jogará na cama e o ronronar contínuo se irá intervalando cada vez mais por maiores espaços de tempo e com menor intermitência até desaparecer (SAER, 2002b, p. 47, tradução nossa).¹⁵

Novamente – na citação anterior –, tem-se a narração daquilo que é esperado, de um futuro que se mostra previsível. Essa mesmice das coisas é contrastada – em outro momento – pela presença do homem: “[...] por um lado estão as árvores inertes, os eixos que margeiam o caminho amarelo, e por outro, o crescer e diminuir imperceptíveis dos peitos ao ritmo da respiração, a areia amarela morta e os braços que se levantam com o garfo na mão em direção à boca” (SAER, 2002b, p. 45, tradução nossa);¹⁶ e, vez por outra, o contrário, também é verdade; o movimento do mundo assegura a experiência da personagem, como se vê no excerto abaixo:

[o]s relâmpagos espalhados e o golpe de água contra sua cara e seu corpo são a única referência débil que ajuda a Wenceslao a não crer em sua absoluta irrealdade: o único visível para ele é sua própria fosforescência interna que palpita em meio da mais árdua escuridão e que está como adormecida por um ronronar monótono,

¹⁵ [a]l atardecer el sol declinará, despacio, hasta desaparecer. Declinará despacio, hasta desaparecer, y la oscuridad enfriará las paredes del rancho que emitirán un resplendor fosforescente, lunar. Remará lento en la canoa amarilla, saltará a tierra, entrará en la casa, se desnudará, se echará en la cama y el ronroneo continuo se irá cortando cada vez por más largo tiempo y con menor intermitencia hasta desaparecer (SAER, 2002b, p. 47).

¹⁶ “[...] por un lado están los árboles inertes, los espinillos que bordean el camino amarillo, y por el otro el crecer y disminuir imperceptibles de los pechos al ritmo de la respiración, la arena amarilla muerta y los brazos que se levantan con el tenedor en la mano en dirección a la boca” (SAER, 2002b, p. 45).

apertado e múltiplo de água, som e escuridão (SAER, 2002b, p. 57, tradução nossa).¹⁷

El limonero real é promissor para mostrar essa exuberância do espaço saeriano. Outros muitos exemplos poderiam ser extraídos do romance, já que uma de suas propostas é discutir o realismo, por meio da estética saeriana, que privilegia a forma por meio da revelação da experiência da personagem; ou seja: sem se mostrar vazia de conteúdo. Percebe-se, então, que: “[...] a obra saeriana é realista, mas *no descuida o trabalho com a forma*” (ARCE, 2013, p. 91, tradução nossa).¹⁸ É interessante pensar como, em *El limonero real* – romance potencialmente experimental –, há esmero na descrição da experiência. Observa-se o primoroso trabalho descritivo ou essa positividade da relação vidente-visível. Tem-se, como último exemplo desse romance, a narração do acender o fogo: “[...] mas depois do silêncio se ouve uma crepitação surda, disperso, que vem da estrutura intrincada das ramas e troncos, e de súbito, por entre os interstícios, aparece a primeira chama, débil, azulada, transparente” (SAER, 2002b, p. 113, tradução nossa).¹⁹ O rigor empregado na decifração do visível se assemelha ao trabalho do cineasta que acompanha, com a câmera, os menores gestos que deseja revelar.

Nadie nada nunca (1980), por sua vez, apresenta uma estrutura que se assemelha à de *El limonero real*: a repetição de uma mesma sentença, como abertura de um novo intento narrativo, aparenta a estratégia narrativa dos dois romances. Como sintetiza Premat: “[...] ainda que em menor grau, a estrutura narrativa de *Nadie nada nunca* reúne a dispersão de *Cicatrices* e os retornos do mesmo de *El limonero*

¹⁷ [I]os relámpagos espaciados y el golpe del agua contra su cara y su cuerpo son la única referencia débil que ayuda a Wenceslao a no creer en su absoluta irrealidad: lo único visible para él es su propia fosforescencia interna que palpita en medio de la más ardua oscuridad y que está como adormecida por el ronroneo monótono, apertado y múltiple de agua, sonido y oscuridad (SAER, 2002b, p. 57).

¹⁸ “[...] la obra saeriana es realista, pero *no descuida el trabajo con la forma*” (ARCE, 2013, p. 91).

¹⁹ “[...] [p]ero después del silencio se oye una crepitación sorda, espaciada, que viene de la estructura intrincada de ramas y troncos, y de golpe, por entre los intersticios, aparece la primera llama, débil, azulada, transparente” (SAER, 2002b, p. 113).

real” (PREMAT, 2002, p. 232, tradução nossa).²⁰ O coro de *Nadie nada nunca* é quase uma retomada do próprio título do romance: “[...] não há, ao princípio, nada. Nada” (SAER, 2000b, p. 5, tradução nossa).²¹ Algumas vezes, o coro (ou essa repetição de algumas sentenças em forma de juízo e com entonações melódicas) é estendido, e esse nada se refere ao rio: “[n]ão há, ao princípio, nada. Nada. O rio liso, dourado, sem uma só ruga, e detrás, baixa, empoeirada, em pleno sol, seu cânion caindo suave, um pouco consumido pela água, a ilha” (SAER, 2000b, p. 5, tradução nossa).²² A lhanura é, também, espaço do romance, a personagem se emerge nessas paisagens de vasta extensão e quase nenhum acidente: “[...] [a] contemplação da lhanura é comparável com os estados de estranhamento em que o desdobramento dos gestos e a consciência exacerbada dos sentidos apontam a uma espécie de loucura, de ruptura com a observação” (PREMAT, 2002, p. 178, tradução nossa).²³ No trecho a seguir tem-se um exemplo dessa relação com a lhanura em *Nadie nada nunca*:

[o] deslocamento é tão uniforme que o carro preto parece imóvel sobre uma cinta sem fim, que estivesse correndo no sentido contrário. Nas duas lhanuras que se estendem às costas do caminho as palhas secas, brancas, de altura regular, acentuam, a causa de sua monotonia, a impressão de imobilidade (SAER, 2000b, p. 81, tradução nossa).²⁴

²⁰ “[...] [a]unque en menor grado, la estructura narrativa de *Nadie nada nunca* reúne la dispersión de *Cicatrices* y los retornos de lo mismo de *El limonero real*” (PREMAT, 2002, p. 232).

²¹ “[...] [n]o hay, al principio, nada. Nada” (SAER, 2000b, p. 5).

²² “[n]o hay, al principio, nada. Nada. El río liso, dorado, sin una sola arruga, y detrás, baja, polvorienta, en pleno sol, su barranca cayendo suave, medio comida por el agua, la isla” (SAER, 2000b, p. 5).

²³ “[...] [l]a contemplación de la llanura es comparable con los estados de extrañamiento en donde el desdoblamiento de los gestos, la conciencia exacerbada de los sentidos, apuntan a una especie de locura, de ruptura con la observación” (PREMAT, 2002, p. 178).

²⁴ “[e]l desplazamiento es tan uniforme que el coche negro parece inmóvil sobre una cinta sin fin que estuviese corriendo en sentido contrario. En las dos llanuras que se extienden a los costados del camino los pajonales resecos, grisáceos, de altura regular, acentúan, a causa de su monotonía, la impresión de inmovilidad (SAER, 2000b, p. 81).

La ocasión (1987) é outro romance que discute abertamente o realismo saeriano, por meio da relação conturbada do protagonista, Bianco, com o mundo:

[...] no poder de transmissão telepática, de deslocamento de objetos, de distorção da matéria, de representação do oculto (os desenhos, por exemplo), por parte de Bianco, pode se ver uma figura do escritor que, graças à ilusão referencial, é capaz de construir outro mundo, que evoca e tão verossímil como o real (na medida em que o rechaço da matéria seria, em termos literários, uma negação do referente, do sentido, da história) (PREMAT, 2002, p. 269, tradução nossa).²⁵

É um dos temas recorrentes em Saer a possibilidade de se narrar a percepção do mundo ou o esgotamento da experiência. Da mesma forma que o mundo apresenta um invisível escondido nas dobras do visível, a narração está sempre aquém de revelar completamente as coisas. Percebe-se o primoroso trabalho descritivo de Saer ou como as coisas são detalhadamente acompanhadas pelos olhos do observador, em suas obras. O excesso descritivo também denigre a imagem; é uma fórmula que Saer utiliza para pôr a descoberto a impossibilidade de se revelar todos os lados das coisas. O tempo promove o movimento de transformação das coisas, contribuindo para que não haja o congelamento da experiência em uma mesma imagem.

Os supostos dons de Bianco – descritos na citação anterior – é que dão o tom para a história de *La ocasión*, já que: “[...] [o] conflito que ordenará o romance [...] será a dúvida a respeito da possível traição de Gina (mulher que conhece nos pampas argentinos, com quem se casa) com o amigo de Bianco, Garay López (médico argentino e pertencente a uma família de latifundiários)” (MOTA; GÓMEZ, 2011, p. 29). Bianco interpela-se a respeito dessa dúvida e lança mão de seus supostos poderes para decifrar o que, de fato aconteceu, entre sua mulher e seu amigo. É

²⁵ [...] [e]n el poder de transmisión telepática, de desplazamiento de objetos, de distorsión de la materia, de representación de lo oculto (los dibujos por ejemplo), por parte de Bianco, puede verse una figura del escritor que, gracias a la ilusión referencial, es capaz de construir otro mundo, tan evocador y verosímil como el real (en la medida en que el rechazo de la materia sería, en términos literarios, una negación del referente, del sentido, de la historia) (PREMAT, 2002, p. 269).

em meio a muitas dúvidas que a relação com o espaço, principalmente com a lhanura, é sublinhada:

[...] o rebanho chega a sua posição e começa a afastar-se, sempre em linha reta, até o ponto oposto do horizonte, e Bianco consegue ver a ondulação dos lombos escuros que crepitam a causa do suor ou do chuvisco, enquanto o estrondo de seus cascos vai diminuindo, e os cavalos mesmo perdendo nitidez na água silenciosa que vai tornando-se cada vez mais densa, até que o ruído deixa por fim de ser ouvido e unicamente sobra a mancha escura, movente e anônima, e quando por fim se perde para lá do horizonte, desaparecendo completamente, revela a natureza insidiosa de sua aparição fugaz e problemática, de matéria áspera ou de visão, e tão inacessível já para a experiência, que seu desaparecimento definitivo aos manejos caprichosos e inverificáveis da memória, não fará senão diminuir suas pretensões de realidade (SAER, 2003b, p. 31, tradução nossa).²⁶

Essa relação com os limites do visível retraz o problema de decifrar o horizonte do mundo, maneira de pôr em discussão a possibilidade de se reter o dito real. A imagem dos cavalos se movimenta na aproximação e no distanciamento; Bianco percebe uma nitidez que se esfuma, dependendo da distância que o separa dos cavalos. Esse espaço entre a personagem e as coisas é que propicia que algumas certezas sejam postas de lado, na medida em que as coisas se movimentam. Essa relatividade fomenta a negação do dito real – como imagens acabadas – ou assevera que somente em função da experiência é possível defender uma posse do mundo. Esse esquema é discutido, iterativamente, nos romances saerianos; em *Cicatrices* (1969), um dos narradores afirma: “[...] [a] coisa grave me

²⁶ [...] la tropilla llega a su altura y empieza a alejarse, siempre en línea recta, hacia el punto opuesto del horizonte, y Bianco alcanza a ver la ondulación de los lomos oscuros que restallan a causa del sudor o de la llovizna, mientras el estruendo de sus cascos va disminuyendo, y los caballos mismos perdiendo nitidez en el agua silenciosa que va haciéndose cada vez más densa, hasta que el ruido deja por fin de oírse y únicamente queda la mancha oscura, móvil y anónima, y cuando por fin se pierde más allá del horizonte, desapareciendo del todo, revela la naturaleza insidiosa de su aparición fugaz y problemática, de materia rugosa o de visión, y tan inasible ya para la experiencia, que su pasaje definitivo a los manejos caprichosos e inverificables de la memoria, no hará sino disminuir sus pretensiones de realidad (SAER, 2003b, p. 31).

foi posta pela palavra *realismo*. A palavra significa algo: uma atitude que se caracteriza por tomar em conta a realidade. Disto estava seguro. Faltava-me, unicamente, saber o que era a realidade. Ou *como* era pelo menos” (SAER, 2003a, p. 57, tradução nossa).²⁷ Essa personagem é Sergio Escalante, advogado, que, vez por outra, se projeta como escritor. Essa irrealidade das coisas fascina Saer e sua escrita está no encalço do evanescente mundo, como se vê neste trecho de *La ocasión*:

[...] – é, no entanto, mais terrível que em Buenos Aires, disse Garay López, mais terrível que tudo o que o senhor possa imaginar. Nesses dias de janeiro um se sente mais abandonado, mais perdido, mais irreal; se nos dias temperados já a vida parece irracional e vazia, nos meses de verão a condição dos homens e das coisas se fragiliza e tudo tende, ligeiramente febril e exausto, à aniquilação (SAER, 2003b, p. 78, tradução nossa).²⁸

A irrealidade do mundo sempre retorna à discussão, comprovando como Saer privilegia o momento de experiência das personagens. O potencial é descrever o ativo vidente-visível, demonstrando como esses dois termos estão imbricados. A condição de irrealidade descrita, na citação anterior, refere-se, potencialmente, à impossibilidade de se extrair o sentido da experiência. É como se a relação fosse sucumbida ao se descobrir a impossibilidade de se alcançá-lo. O sentido que sempre se ausenta é, ainda, minorado quando o próprio mundo oferece resistência; Bianco, em outro episódio, destaca como a irrealidade pode se desvelar nessa relação com o mundo: “[...] [a]ntes de fazer o menor gesto, a velha lança uma baforada de fumaça, com o cachimbo preso entre os dentes, e a nuvenzinha branca se perde no ar cinza, não como se dispersasse nele,

²⁷ “[...] [l]a cosa grave se me planteaba con la palabra *realismo*. La palabra significaba algo: una actitud que se caracteriza por tomar en cuenta a la realidad. De eso estaba seguro. Me faltaba, únicamente, saber qué era la realidad. O *cómo* era, por lo menos” (SAER, 2003a, p. 57).

²⁸ “[...] – es todavía más terrible que en Buenos Aires, dice Garay López, más terrible que todo lo que usted pueda imaginar, en esos días de enero uno se siente más abandonado, más perdido, más irreal; si en los días templados ya la vida parece irrazonable y vacía, en los meses de verano la condición de los hombres y de las cosas se fragiliza y todo tiende, ligeramente febril y exausto, a la aniquilación (SAER, 2003b, p. 78).

mas como se o ar fosse uma substância porosa que a houvesse absorvido imediatamente” (SAER, 2003b, p. 205, tradução nossa).²⁹

Outro romance histórico³⁰ de Saer que, também, privilegia essa inserção da personagem na lhanura é *Las nubes* (1997). Pode-se afirmar que esse é o romance que mais descreve esse espaço; a história pode ser resumida no movimento de travessia desse lugar árido, da lhanura: “[...] [o] Dr. Real narra, depois de trinta anos, os sucessos e percalços de uma viagem que fizera, em 1804, atravessando o deserto argentino, por cem léguas, com a missão de levar alguns doentes até a casa de saúde Las três Acacias” (MOTA, 2012, p. 87). Essa tentativa de dominar esse espaço é sucumbida pelos muitos percalços que sobrevêm à personagem-narradora, advindos do próprio espaço e devido à singularidade da enfermidade dos doentes³¹ que conduzia:

[e]m *Las nubes*, uma narração extremamente precisa, lógica, referencial e detalhada, assistimos a uma identificação constante entre a principal linha argumental (a viagem da Zona a Buenos Aires) e o relato em si; sobre ambos pesa a demência: a das

²⁹ “[...] [a]ntes de hacer el menor gesto, la vieja lanza una bocanada de humo, con la pipa aferrada entre los dientes, y la nubecita grisácea se pierde en el aire gris, no como si se dispersara en él, sino como si el aire fuese una sustancia porosa que la hubiese absorbido inmediatamente” (SAER, 2003b, p. 205).

³⁰ “No assim chamado ‘ciclo de novelas históricas’ de Saer, se acostuma agrupar as novelas *El entenado* (1983/2002), *La ocasión* (1987/1988) e *Las nubes* (1997/2000); três textos que evocam momentos de fundação na história argentina, como o descobrimento e a conquista, a Revolução de Maio, a imigração europeia e o começo do alambrado na década de 1870” (LOGIE, 2013, p. 34, tradução nossa). No original: “En el así llamado ‘ciclo de las novelas históricas’ de Saer, se suelen agrupar las novelas *El entenado* (1983/2002), *La ocasión* (1987/1988) y *Las nubes* (1997/2000); tres textos que evocan momentos fundacionales en la historia argentina, como el descubrimiento y la conquista, la Revolución de Mayo, la inmigración europea y el comienzo del alambrado en la década de 1870” (LOGIE, 2013, p. 34).

³¹ A caravana conduzia alguns enfermos, os chamados loucos, e uma das discussões de *Las nubes* é que “[...] Saer deixa entrever que a ideia de ‘normalidade’ não é mais que um epifenômeno do delírio, e questiona uma vez mais a frágil consistência do que chamamos ‘o real’” (LOGIE, 2013, p. 25, tradução nossa). No original: “[...] Saer deja entrever que la idea de la ‘normalidad’ no es más que un epifenómeno del delirio, y cuestiona una vez más la frágil consistencia de lo que llamamos ‘lo real’” (LOGIE, 2013, p. 25).

personagens, a da natureza arcaica, a do doutor Real que descobre os limites da razão (PREMAT, 2002, p. 241, tradução nossa).³²

A prevalência da descrição do espaço é proposta do romance: o narrador de segundo nível, doutor Real, busca apresentar os fatos por meio de nitidez perfeita. O próprio nome do médico não é fortuito, apresenta o projeto saeriano de discutir o realismo, de polemizar esse conceito. Em *Las nubes*, a relação dessa personagem-narradora com o espaço é marcada por intensa vontade de ultrapassar os limites daquilo que é percebido pelos sentidos. O narrador se propõe a percorrer o real e a descrevê-lo, mas a impossibilidade de sua total apreensão produz um mecanismo que lança o relato a um passado, ou faz com que o descritivo se transforme em narração de um acontecimento. Essa postura descritiva pode, também, esbarrar-se na monotonia do espaço, como no trecho abaixo:

[...] [e]ssa monotonia adormece. As coisas que, fora do avançar do ginete, podem ocorrer às vezes por ser próprias do lugar, terminam adaptando-se a essa ilusão de repetição, e se a primeira vez que sucedem atraem o olhar e ainda a curiosidade do viajero, ao fim de certo tempo já se tornam mais que familiares e flutuam fantasmáticas, mais além da experiência, e, por momentos, inclusive mais além do conhecer (SAER, 2000a, p.79, tradução nossa).³³

O narrador de *Las nubes*, doutor Real, discute a possibilidade de apreensão do vivido, colocando-se como voz que intenta suplantar o horizonte dos sentidos. Esse esmero na descrição das coisas produz uma sensação de presença ou aproxima o leitor desse espaço narrativo

³² [e]n *Las nubes*, una narración extremadamente precisa, lógica, referencial y detallada, asistimos a una identificación constante entre la principal línea argumental (el viaje de la Zona a Buenos Aires) y el relato en sí; sobre ambos pesa la demencia: la de los personajes, la de la naturaleza arcaica, la del doctor Real que descubre los límites de la razón (PREMAT, 2002, p. 241).

³³ [...] [e]sa monotonía adormece. Las cosas que, fuera del avanzar del jinete, pueden ocurrir a menudo por ser propias del lugar, terminan adaptándose a esa ilusión de repetición, y si la primera vez que suceden atraen la mirada y aun la curiosidad del viajero, al cabo de cierto tiempo ya se han vuelto más que familiares y flotan, fantasmáticas, más allá de la experiencia, y, por momentos, incluso más allá del conocer (SAER, 2000a, p.79).

muito em função do entrelaçamento de sensações que eclodem do texto, do recurso de sinestesia, como se vê no excerto abaixo:

[a]ntes de deitar-me, para livrar-me dos efeitos da aguardente que, por cortesia, houvesse sido impensável recusar, saí para refrescar-me um pouco no ar da noite. Havia uma lua redonda e clara que, branqueando a lhanura, criava uma ilusão perfeita de continuidade entre o céu e a terra; a luz abundante e pálida produzia uma penumbra ao mesmo tempo grisalha e brilhante e as poucas coisas que, postas em seu lugar por mãos humanas – uma árvore, uma cisterna, os troncos horizontais, irregulares e paralelos do curral –, interferiam no espaço vazio pareciam requisitar nessa ilusão de continuidade uma consistência diferente da habitual (...). De nítidos que podiam apresentar-se à luz do dia, bem perfilados e constantes no ar transparente, seus contornos se tornavam instáveis e porosos, agitados por um formigamento branco que parecia pôr em evidência a força irresistível que induzia a matéria a dispersar-se para ir-se mesclar, reduzida a sua mínima expressão, com esse fluxo impalpável e grisalho no qual se confundia a terra e o céu (SAER, 2000a, p. 34, tradução nossa).³⁴

Las nubes como *El limonero real* apresentam, de forma mais contundente, a proposta de se discutir o realismo; o segundo, no próprio nome do romance, e, o primeiro, quando o narrador se apresenta como um quase agente do realismo, com a proposta de fidelidade total naquilo que relata. O contraditório é que o doutor Real narra acontecimentos vividos, trinta anos atrás, e uma experiência de um grupo de pessoas.

³⁴ [a]ntes de acostarme, para desembarazarme de los efectos del aguardiente que, por cortesia, hubiese sido impensable rechazar, salí a refrescarme un poco en el aire de la noche. Había una luna redonda y clara que, blanqueando la llanura, creaba una ilusión perfecta de continuidad entre el cielo y la tierra; la luz abundante y pálida producía una penumbra al mismo tiempo grisácea y brillante y las pocas cosas que, puestas en su lugar por manos humanas – un árbol, un aljibe, los troncos horizontales, irregulares y paralelos del corral –, interferían el espacio vacío parecían cobrar en esa ilusión de continuidad una consistencia diferente de la habitual (...). De nítidos que podían presentarse a la luz del día, bien perfilados y constantes en el aire transparente, sus contornos se volvían inestables y porosos, agitados por un hormigueo blancuzco que parecía poner en evidencia la fuerza irresistible que inducía a la materia a dispersarse para irse a mezclar, reducida a su más mínima expresión, con ese flujo impalpable y grisáceo en el que se confundían la tierra y el cielo (SAER, 2000a, p. 34).

É o retorno da discussão a respeito da possibilidade de se narrar a experiência, os fatos passados. Nos dois romances – que se esmeram em discutir o realismo –, observa-se abertura maior para a relação com o espaço vivido. Em *Las nubes*, o espaço da lhanura é privilegiado pelo fato de a caravana do doutor Real ter por objetivo central a travessia desse lugar. As minúcias descritivas revelam a relação vidente-visível ou os caminhos da percepção, as vertentes da relação com o espaço; como afirma Collot: “[...] [p]orque a paisagem não é um lugar comum, mas um lugar de trocas onde se encontram e se confrontam diferentes pontos de vista” (COLLOT, 2005, p. 441, tradução nossa).³⁵ A estratégia saeriana é revelar esses caminhos do olhar, condicionada pela decifração da linguagem, pelo dizer do texto. A espacialidade dos sentidos provoca uma relação mais pujante entre o corpo e o sensível. Merleau-Ponty sintetiza essa ideia nestes termos:

[a]quele que sente e o sensível não estão um diante do outro como dois termos exteriores, e a sensação não é uma invasão do sensível naquele que sente. É meu olhar que subtende a cor, é o movimento de minha mão que subtende a forma do objeto, ou antes meu olhar acopla-se à cor, minha mão acopla-se ao duro e ao mole, e nessa troca entre o sujeito da sensação e o sensível não se pode dizer que um aja e que o outro padeça, que um dê sentido ao outro. Sem a exploração de meu olhar ou de minha mão, e antes que meu corpo se sincronize a ele, o sensível é apenas uma solicitação vaga (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 288).

Dois ruídos se expandem na percepção saeriana: quando da visão das coisas – dada a infinidade de nuances – e quando da expressão dessa experiência. As descrições saerianas encenam esses obstáculos por meio da prodigalidade dos caminhos do olhar. É como se a verdade da experiência estivesse nos múltiplos caminhos encenados, como uma força que sustenta a própria relação do homem com o mundo. O espaço saeriano apresenta-se nessa persistência de explorar a experiência em suas minúcias, de mostrar os nós que prendem o vidente e o visível. A lhanura é um espaço privilegiado, porque apresenta uma solitude, um lugar escampado que, assim, sublinha a própria relação de interdependência entre o vidente e o visível. Esses lugares vazios, pouco povoados, dão

³⁵ “[...] [c]ar le paysage n’est pas un lieu commun, mais un lieu d’échange où se rencontrent et se confrontent différents points de vue”.

margem para que a proposta de relação se emancipe sobre a própria descrição dos elementos da experiência. Espaço quase vazio de elementos e sinuosidades, mas que, justamente por isso, retém o espectador estreitamente a si. A relação ultrapassa a exploração dos elementos e se perfaz pelo afã de alcançar um sentido que se esconde além das coisas.

Referências

ARCE, R. El ciclo de novelas sobre el tiempo: Saer y Robbe-Grillet. In: LOGIE, I. (Org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 89-106.

BARBARAS, R. *De l'être du phénomène: sur l'ontologie de Merleau-Ponty*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon, 1991.

CLAESSON, C. La estela del traslado: lugar y recuerdo en *La Mayor*. In: LOGIE, I. (Org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p.107-122.

COLLOT, M. *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

KELLY, S. Seeing Things in Merleau-Ponty. In: CARMAN, T.; HANSEN, M. B. N. (Ed.). *The Cambridge Companion to Merleau-Ponty*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. p. 74-110. Doi: <https://doi.org/10.1017/CCOL0521809894.004>

LOGIE, I. Introducción y presentación del volume. In: _____ (Org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 11-38.

MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da percepção*. Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERLEAU-PONTY, M. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti e Armando Mora d'Oliveira. 4. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

MOTA, R. A. Pampas argentinos: a percepção da monotonia. *Cadernos Benjaminianos*, Belo Horizonte, n. 6, p. 85-94, jul./dez. 2012.

MOTA, R. A.; GÓMEZ, G. I. R. *A voz poética dos protagonistas: a (re) construção do real em La Ocasión de Juan José Saer e em Dom Casmurro de Machado de Assis*. 2011. 133 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

PREMAT, J. *La dicha de Saturno: escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

SAER, J. J. *Cicatrices*. Buenos Aires: Seix Barral, 2003a.

SAER, J. J. *El entenado*. 3. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2002a.

SAER, J. J. *El limonero real*. Buenos Aires: Seix Barral, 2002b.

SAER, J. J. *La ocasión*. 2. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2003b.

SAER, J. J. *Las nubes*. 4. ed. Buenos Aires: Seix Barral, 2000a.

SAER, J. J. *Nadie nada nunca*. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina SAIC/Seix Barral, 2000b.

SARLO, B. La política, la devastación. In: LOGIE, I. (Org.). *Juan José Saer: la construcción de una obra*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2013. p. 153-167.

Recebido em: 30 de abril de 2017.

Aprovado em: 20 de outubro de 2017.



Silva Freire: o barroco na poesia visual do Cerrado brasileiro

Silva Freire: Baroque in the Visual Poetry from the Brazilian Cerrado

Vinicius Carvalho Pereira

Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, Mato Grosso / Brasil

viniciuscarpe@gmail.com

Resumo: Os mais recentes estudos sobre a poesia visual brasileira da segunda metade do século XX têm reiteradamente ressaltado as influências barrocas nos textos de artistas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari. No entanto, o estudo das vanguardas poéticas dos anos 1950 aos anos 1970 ainda se limita excessivamente à produção literária do eixo Rio-São Paulo, com algumas exceções (como as dos estudos sobre Ferreira Gullar). Contudo, artistas de Mato Grosso, ainda que hoje pouco conhecidos pela academia fora do estado, tiveram participação ativa e intensa nas formulações teóricas e estéticas das imbricações entre o *ler* e o *ver* na poesia visual dessa época. Nesse contexto, o presente artigo destaca a obra do poeta mato-grossense Silva Freire, o qual releu os elementos neobarrocos e concretos da arte de sua época à luz de sua cultura local, evidenciando uma outra possibilidade de entender a poesia visual: sob a lente regional de Cuiabá. Para tanto, analisa-se aqui como o barroco se revela tema, figura retórica e até mesmo item lexical na poesia freireana, mas apartado do eixo Bahia-Minas Gerais do século XVII e transmutado para o Mato Grosso do século XX.

Palavras-chave: Silva Freire; barroco; regionalismo; Cuiabá.

Abstract: The most recent studies about Brazilian visual poetry from the second half of the twentieth century have highlighted baroque influences on poems by Haroldo de Campos, Augusto de Campos and Décio Pignatari. However, research studies on poetic avant-gardes from the 1950 to the 1970 are still excessively limited to the poetry from Rio-São Paulo, with few exceptions (such as the studies on Ferreira Gullar). Nevertheless, artists from Mato Grosso, still disregarded by scholars from other states, actively and intensively contributed to the theoretical and aesthetical discussions on the *reading* and *seeing* of visual poetry at that time. This paper highlights the work of a poet from Mato Grosso, Silva Freire, who reinterpreted the neo-baroque and concrete elements of the poetry from his time under the lenses of his local culture. Thereby, he evidenced another way to understand visual poetry: from the regional perspective of Cuiabá. To do so, we herein analyze how baroque can be considered as a theme, a rhetorical figure and a lexical item in Freire's poetry; and how that poetry detaches baroque from the seventeenth century in Bahia and Minas Gerais and brings it to the twentieth century in Mato Grosso.

Keywords: Silva Freire; baroque; regionalism; Cuiabá.

1 Introdução

Com a proliferação dos estudos sobre diálogos interartísticos na literatura em língua portuguesa, um número cada vez maior de pesquisadores tem retracado a história da imbricação entre verbal e visual na poesia lusófona, frequentemente tomando como ponto de partida (arbitrário) o Concretismo, no caso do Brasil, e a Poesia Experimental, no caso de Portugal. Tais vanguardas do século XX ganharam notoriedade nos seus respectivos países e no mundo especialmente a partir da divulgação da produção do grupo paulista Noigandres, composto por Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari.

Por sua vez, escritores da Poesia Experimental portuguesa, como Ana Hatherly (1995), e do Concretismo, como Haroldo de Campos (1989), dedicaram-se à pesquisa sobre a literatura barroca em seus respectivos países, sublinhando a negligência da crítica perante a arquitetura visual premente na poesia lusófona do século XVII e dominante em algumas

vanguardas do século XX. Somem-se a essas pesquisas as de Welles (1963), Castello (1960), Ávila (1971), entre outros, os quais, nas décadas de 60 e 70, reabilitaram o estudo do barroco seiscentista como estética literária importante nos países europeus e latino-americanos e/ou analisaram elementos ditos neobarrocos na literatura da segunda metade do século XX.

Nesse contexto, o presente artigo pretende analisar “ecos do barroco” – ressignificando o sintagma de Bosi (1975) – na poética de Silva Freire, escritor mato-grossense que colaborou com os mais famosos concretistas brasileiros, mas não teve seu nome devidamente reconhecido na historiografia literária nacional. A pertinência da abordagem se justifica pela abundância de recursos visuais na poesia freireana e pela reincidência do barroco como tema, figura retórica e até como item lexical em seus poemas, entre os quais se inclui “Barroco branco”, que dá nome ao último livro publicado em vida pelo autor. Ademais, é de suma relevância entender como o neobarroco de Silva Freire é construído em diálogo com a cultura e o espaço cuiabanos, o que transmuta elementos da paisagem e do homem de Mato Grosso em arte de plasticidade dramática e torções estruturais, em claro diálogo com a tradição literária do Brasil colônia e da Península Ibérica unificada sob o reinado espanhol de Felipe II.

Diferentes estudos vêm sendo empreendidos na última década, especialmente em Mato Grosso (ou em outros estados, mas sobretudo por pesquisadores mato-grossenses), acerca da participação de Silva Freire nas vanguardas literárias que se desenvolveram em Mato Grosso no século XX, com destaque para as pesquisas de Leite (2015), Ramos (2011), Magalhães (2014) e Spinelli e Leite (2016). No bojo de tais estudos, o presente artigo pretende contribuir na forma de uma análise mais detida sobre os elementos neobarrocos na poética freireana, atentando para os procedimentos poéticos pelos quais o autor ressignifica elementos de uma estética que *a priori* estaria distante de seu tempo (três séculos já então passados) e de seu espaço (haja vista que o barroco brasileiro se desenvolveu sobretudo na Bahia e em Minas Gerais).

Para tanto, consideramos neste artigo como neobarroco, nos moldes do que tem feito a crítica latino-americana, um tipo de poesia praticada em Portugal e no Brasil, na segunda metade do século XX, a qual retomava a plasticidade e a ludicidade da arte seiscentista, mas despida dos valores ideológicos e religiosos que lhe eram caros. Assim, interessa-nos compreender como a poesia de Silva Freire se articula

com uma produção latino-americana que Severo Sarduy (1999) afirma ser neobarroca na medida em que aposta, sob a égide da modernidade tardia, na apoteose do artifício e da paródia, indissociável da era de simulacros e fragmentações que hoje vivemos. O substantivo *barroco*, nesse contexto, deixa de nomear um estilo de época para designar um regime semiótico que, defrontado com crises de certezas e paradoxos sociais, erige jogos de ilusões e imagens – imaginárias e visuais –, a fim de estruturar alegoricamente os vazios existenciais e hermenêuticos com que se depara o homem em diferentes tempos e espaços históricos.

Nessa perspectiva, a fim de pôr em diálogo a produção poética barroca e neobarroca para entender a visualidade da poesia freireana, procedemos como Melo e Castro, para quem

[...] não interessava o período histórico em si, dos séculos XVII e XVIII, mas sim a potencialidade dinâmica da idéia de barroco, sobretudo à luz de uma perspectiva construtivista-combinatória, centrada quase exclusivamente nas suas vertentes lúdico-formalistas e concreto visuais. (RUSSO, 2008, p. 97).

Nesse diapasão, destaca-se na poesia freireana uma ressignificação da visualidade barroca por meio de elementos temáticos e linguísticos da cultura de Mato Grosso, configurando um fazer literário dialético entre o local e o nacional, seu microssistema e o macrossistema literário. Epíteto maior dessa dobra¹ do local sobre o nacional e do contemporâneo sobre a tradição na poesia de Freire é a designação que Ramos (2011) emprega para se referir ao poeta, tomando de empréstimo um sintagma cunhado por Wladimir Dias-Pino (1982): “barroco selvático”.

2 Neobarroco de *tchapa e cruz*²

Benedito Sant’Anna da Silva Freire (1928-1991), mais conhecido como Silva Freire nos meios cultural e político, nasceu no estado de Mato Grosso, onde viveu a maior parte de sua vida e escreveu porção

¹ Trata-se da forma barroca por excelência, conforme postulado por Deleuze (1991), uma vez que constitui uma trajetória de circunvoluções infinitas, em movimento autotélico, mas descentrado.

² Expressão idiomática do dialeto cuiabano que designa alguém nascido e falecido na cidade, em oposição aos vindos de outras regiões do país.

significativa de sua obra. Conforme detalham Spinelli e Leite (2016), Silva Freire, entre outras atividades profissionais, foi oficial de Justiça do Trabalho e professor de Direito da Universidade Federal de Mato Grosso, desempenhando ainda papel importante na esfera cultural-política à frente do departamento de Cultura da União Nacional dos Estudantes (UNE), de 1954 a 1958, e do Teatro Universitário Brasileiro da UNE, de 1956 a 1959, quando morou no Rio de Janeiro. Fundou e publicou também diferentes revistas e periódicos voltados para a cultura e a literatura, como *Japa*, *Saci*, *Sarã*, *Cadernos de Cultura*, *Arauto de Juvenília* e *Vanguarda Matogrossense*; em 1985, foi nomeado para a cadeira 38 da Academia Mato-Grossense de Letras (SPINELLI; LEITE, 2016).

Parte de sua obra continua inédita, em arquivos depositados na Casa Silva Freire,³ sob cuidados da família do poeta. Entre seus livros publicados encontram-se *Águas de visita*ção (1979); a separata da Revista da Academia Mato-grossense de Letras, *Depois da lição de abstração* (1985); o catálogo de exposição *Silva Freire: social, criativo, didático* (1986); *Barroco branco* (1989); a incompleta *Trilogia cuiabana* (composta apenas dos volumes 1 e 2, organizados por Wladimir Dias-Pino em 1991); e o póstumo *A Japa e outros croni-contos cuiabanos* (2008).

No que diz respeito às diferentes vanguardas poéticas da segunda metade do século XX que aliaram visualidade e poesia, Silva Freire participou ativamente do Intensivismo, do Concretismo e do Poema/Processo, sendo inclusive um dos idealizadores do primeiro movimento, junto com Wladimir Dias-Pino. No entanto, embora tal vanguarda anteceda o Concretismo em termos de jogos formais com a espacialidade, com o suporte e mesmo com o caráter semiótico da poesia, acabou eclipsada da maior parte das historiografias literárias, as quais aludem quase sempre apenas ao Concretismo e ao “nódulo canônico” do grupo Noigandres (RAMOS, 2011).

A poesia freireana apresenta características que podem ser aproximadas desses três movimentos, mas está invariavelmente matizada por uma cor, um acento, uma imagem de Mato Grosso, sendo a cultura

³ Associação sem fins lucrativos cuja missão é preservar e divulgar a obra do poeta Benedito Sant’Ana da Silva Freire, bem como a produção de movimentos de vanguarda com os quais ele contribuiu, no que se incluem o Intensivismo e o Poema/Processo (CASA..., c2017).

local uma linha de força de sua poética. Nesse sentido, sua produção nasce de uma dialética entre a vanguarda e a tradição cuiabana (LEITE, 2014), em que se ressignificam o movimento mais universalista dos experimentalismos poético-visuais e o regionalismo que faz poesia da cultura local. A esse respeito, vale citar Célio da Cunha, um dos maiores leitores e amigos de Silva Freire, que afirmara em texto analítico sobre *Águas de visitação*:

Dissemos no início que uma das virtudes de Freire é saber captar a essência desta terra e gente. É preciso dizer contudo que a poesia de Silva Freire não está circunscrita a determinado lugar. Ele parte do regional em busca do universal, parece até que seguindo os conselhos de Julien Benda, que num diálogo com André Gide argumenta que quanto mais regional for o escritor, tanto mais universal será. (CUNHA *apud* FREIRE, 2002).

Na leitura que o presente artigo enseja, entende-se “local” como uma das instâncias que estruturam as experiências do sujeito lírico. No caso da literatura de Silva Freire, não se trata, porém, de exotismo, separação ou fechamento em uma região. O local, em sua produção literária, é a via de acesso ao mundo, à guisa de lente pela qual o real se olha. E, como lente, o local influencia aí o colorido das imagens, as refrações do vocabulário, o campo visual do poético. Assim, o cerrado de onde (mas também sobre onde) escreve o poeta é lugar de enunciação que se dobra também no enunciado poético. Há que se ler, pois, como a vanguarda da poesia visual se desenvolve, na segunda metade do século XX, em diálogo com o eixo Rio-São Paulo, mas também fora dele, assumindo novas formas, temas e mesmo teorias no espaço discursivo de Mato Grosso.

É mediado por essa lente local que Silva Freire se insere no grupo dos poetas visuais do século XX que retomam procedimentos barrocos em seus lúdicos e intrincados poemas. Nessa perspectiva, compreende-se aqui o conceito de “barroco” *lato sensu*; isto é, não só como um estilo de época, mas também como um modo de composição associado à abertura, à ambiguidade, à pletora e aos jogos de combinatória (HATHERLY; MELO E CASTRO, 1981). Assim, as metáforas e sinestésias típicas da literatura seiscentista, mesclando imagens concretas para expressar valores abstratos, ganham forma nos poemas freireanos, cujos títulos dizem já de elementos que marcam a cultura cuiabana, como “Garimpo

da infinitude”, “Os oleiros”, “Cerrado/raízes”, “Carvoeiro/vegetal”, “Giro do couro cru”, citando-se apenas alguns textos de *Águas de visitação*. Carregados de visualidade, cada um desses poemas é, em si, uma pequena pérola barroca, em que os jogos de ilusão e perspectiva, caros à pintura e à escultura do século XVII, são convertidos em imagem poética por meio de colagens de alusões à paisagem do cerrado e à vida cuiabana, formando um colorido caleidoscópio:

Em Silva Freire o rigor dos vocábulos, independente do conteúdo, se organiza no espaço conseguindo um dinamismo (condensação ótica) e uma tensão semântica (núcleo de significados) em condição de desprezar a lógica poética tradicional, para adquirir, se não uma autonomia de textos visuais, pelo menos de blocos de múltiplas e simultâneas direções de leitura: *física das palavras*. A densidade do rigor vocabular conseguida visualiza a intencionalidade ao articular uma sintaxe insólita, cada vez mais densa, que faz desses blocos engrenagens de palavras em sequência móvel de aproximações. (DIAS-PINO *apud* FREIRE, 2002, p. 156, grifo nosso).

A sintaxe freireana é espacial, mais que discursiva. Em vez de proposições coordenadas ou subordinadas, são as imagens justapostas que constroem os poemas do autor, em que abundam os detalhes – rococós do verbo? – das descrições de homens e paisagens locais. Mais do que representação, porém, é de construção que se faz a poética do autor. Os *topoi* da cidade e da natureza devêm espaços estéticos na obra do autor – ela mesma poesia do espaço, porque poesia visual. Para tanto, a palavra não se mostra designadora do que seja uma suposta identidade cuiabana anterior ao verso; em vez disso, é pura plasticidade que constrói, cheia de detalhes e floreios barrocos, o ser cuiabano e o estar no cerrado, instaurando uma “física das palavras”, como revelam as três primeiras estrofes de “Cerrado/raízes”:

– cerrado
 arbusto miúdo
 o ar no alto do
 busto recurvo
 um grito no
 susto da planta dos pés
 o ritmo da floração
 no coração ancestral

– cerrado
 experiência de estar no perto
 / na caixa do peito
 na folha do livro

– cerrado
 tecido telúrico
 /processo/
 ingresso na história
 e/ou
 regresso atávico
 no trançado que amassa
 a raça
 que adelgaça

[...]
 (FREIRE, 2002, p. 45)

As torções e circunvoluções ornamentais da arte do século XVII reverberam visualmente no poema nos retortos versos, ora alinhados à esquerda, ora à direita, nos sinais de pontuação (travessões e barras) desprovidos de valor sintático e tornados puro grafismo, na lúdica trapaça com o adjetivo “telúrico” (que diz do que é da terra e, portanto, do cerrado), e também na justaposição das estrofes, que, como “blocos de múltiplas e simultâneas direções de leitura” (DIAS-PINO *apud* FREIRE, 2002, p. 156), desenharam um mosaico da paisagem.⁴

Nesse mesmo diapasão, o neobarroco se evidencia no poema na alusão ao formato “recurso” dos troncos das árvores e “do arbusto miúdo” do cerrado, à guisa das linhas sinuosas e flexuosas que marcam as artes plásticas dos Seiscentos. Assim, se a ciência diz que a morfologia desses troncos é produto do clima e do solo, em Silva Freire não é o funcional, mas sim o estético, que condiciona o traçado vegetal “no trançado que a massa/ a raça/ que adelgaça”. Note-se, nesse sentido, que o cerrado é, neste poema, associado ao “ritmo da floração”, mas também “à folha do livro”, metáforas que aproximam o vegetal e o poético, isto é, o concreto e o abstrato, bem ao gosto da lírica barroca.

A vegetação do cerrado revela-se matéria e forma barroca também no que há de dramático no ciclo natural do bioma, o qual, no período mais intenso das secas anuais, pode sofrer incêndios criminosos ou mesmo

⁴ Tais procedimentos se repetem em praticamente todos os poemas analisados neste artigo, uma vez que marcam o estilo neobarroco de Silva Freire.

espontâneos, desencadeados por quaisquer fagulhas – algo similar às bíblicas sarças ardentes, motivo comum à arte sacra. Ainda no poema “Cerrado/raízes”, a queimada tampouco é fenômeno lido pela ciência; em vez disso, o relato se dá pelos sensíveis olhos de um sujeito lírico que vê a ascese e o drama do campo engolido pelo fogo:

[...]
 – depois que o fogo se pastou
 camboteando
 no capim nativo
 o sítio encolheu-se todo
 na campânula
 do campanário
 / a família virou engenhação de sobrevivência /

 – no chapadão tratorado
 / a face do sol rezando /
 evaporam-se crespudas raízes
 tão de toda parte
 unânimes de nítida mundivivência
 recolhendo-se no oratório da própria substância

 – golfos de fogo
 no recente corpo morto
 /quem o decifra no pouco pasto
 pastado?

 [...]
 (FREIRE, 2002, p. 50)

O drama da natureza e do homem do campo é evidenciado por uma dicção religiosa que perpassa a cena, mas desprovida de valor moralista ou de catequese: a “campânula”, o “sol rezando” e o “oratório” são aqui imagens de uma terra que arde no fogo da queimada, como arderia no inferno o reformista religioso do século XVII. No entanto, o cerrado de Freire não queima de culpa pelo pecado do corpo. Queima para a abertura de espaço para a agropecuária – triste realidade da vida rural no Centro Oeste brasileiro –, como revela a paronomásia entre “pastou”, “pasto” e “pastado”. Criminoso que é, trata-se de fogo que “camboteia” (variante regional para o verbo *cabortear*, que indica ação ilegal) e deixa para trás um “corpo morto” e as “crespudas raízes” da vegetação local, expondo um organismo mutilado como os que abundavam nas pinturas barrocas.

Outra reapropriação da retórica barroca por meio da imagem do cerrado na poética de Silva Freire é a reincidência da metáfora do labirinto. No barroco ibérico, esse era um recurso discursivo associado a ideologias religiosas – fossem da Reforma, da Contrarreforma, ou mesmo do homem perdido diante do turbilhão de crenças em voga –, ao passo que, na poética visual de Freire, o labirinto é expediente metapoético para aludir às diferentes possibilidades de leitura de um texto. Em seus poemas, a pletora semântica não é apenas conceitual, ou exegética; o labirinto é grafado na página por meio de segmentos de reta que ora unem, ora separam partes de versos, indicando mais de uma maneira de conectá-los. Tal procedimento pode ser encontrado em duas outras estrofes do poema “Cerrado/raízes”:

[...]
 – o solo-cerrado
 cercado de aceiro
 caligrafa nos caminhos de $\frac{\text{sobe}}{\text{desce}}$
 sua tortuosidade vegetal
 [...]
 – nessas quebradas de $\left\{ \begin{array}{l} \text{alto} \\ \text{a} \\ \text{baixo} \end{array} \right.$
 ecos amortecidos
 ressopram agressões do $\left\{ \begin{array}{l} \text{sobe} \\ \text{e} \\ \text{desce} \end{array} \right.$
 [...]
 (FREIRE, 2002, p. 46-49)

Como topologias do verbo, as estrofes acima cartografam o solo do cerrado e “sua tortuosidade vegetal”, em que se destacam movimentos de subida e descida no terreno do planalto central, mas também na própria diagramação do poema na página. A reiteração dos termos “sobe” e “desce” denota o terreno não tão plano, como “quebradas de alto a baixo” – ou “de baixo a alto”, conforme sugerem os traços no primeiro verso da segunda estrofe. Tais traços, além de grafismos que podem marcar as picadas no mato de quem atravessa o “solo-cerrado”, também permitem diferentes *sentidos* de leitura, entendendo-se aqui o substantivo *sentido* na ambiguidade entre significado e direção, cara a toda poesia visual.

Assim, o leitor que abre sendas pelo texto cerrado – mais um termo ambíguo, que designa o bioma, mas também o “fechado” –, ora

subindo ora descendo entre os versos arranjados na página, pode também colocar-se em uma situação bastante barroca: um paradoxo em que o subir é também descer, como sugere a imagem “sobé”/“desce” separada apenas por um traço horizontal na primeira estrofe. Nesse caso, para além dos jogos entre o baixo e o alto, corpo e alma na poesia seiscentista, na vegetação de Mato Grosso o alto e o baixo podem mesmo se confundir, formando um o complemento do outro, separados por uma barra análoga àquela com que Saussure relacionara significante e significado. De simultaneidades e movências, o cerrado de Freire faz um móbile da “caligrafia nos caminhos”, limitada apenas pelas margens da página ou pelo aceiro – faixa de terra desbastada em torno das fazendas para evitar o alastramento de incêndios. É essa margem, pois, uma faixa branca, desbastada das letras em tinta negra, que impede o fogo poético de se alastrar e consumir a obra em última instância.

O tom dramático de que se reveste o cerrado fá-lo barroco, ainda que em pleno século XX, por efeito retórico e poético da poesia freireana e suas imagens do regional. A dicção do poeta em outros textos de sua obra confirma essa leitura, especialmente naqueles em que “barroco” comparece explicitamente como item lexical para caracterizar experiências da vida em Mato Grosso, como nas estrofes a seguir, retiradas de “Giro do couro cru”:

[...]

o boi desata o deserto
e o carrega na carta
no encarte
do couro

o boi é horizontal
no vértice visual
na guia do aramado
na cercadura do curral

o boi é rococó
– quer ver?
boi barroso
boi socado
boi barrito
boi barroco

boi/perfil de retângulo
 espaço ótico
 e rodeio

[...]

(FREIRE, 2002, p. 126)

Em um estado que tem na agropecuária sua fonte primária de renda, falar sobre o couro e o boi é falar daquilo de que vive o homem. Trata-se, portanto, de poema que toma o boi não como bicho, mas como o outro a partir do qual se constrói um eu humano que olha o “espaço ótico” daquele que pasta. “Perfil de retângulo”, “horizontal” e “encarte/do couro”, o boi é feito superfície, tal qual tela que se pinta ou poema que se escreve, revelando-se, por fim, como imagem barroca e até rococó, cujos vértices se destacam contra “a guia do aramado/ na cercadura do curral”, possivelmente formando intrincados arabescos.

Instalando um barroco rural, Silva Freire conduz o leitor por uma reflexão metapoética, ensinando a leitura de sua terra nas tramas do couro e do curtume. Na pele arrancada ao boi, inscreve-se poesia elegíaca em loa ao animal que se abate no ciclo agropecuário, chamado de “giro do couro cru” no título do poema. Nesse processo, em outras duas estrofes o eu lírico lê a morte do boi como estética de um sacrifício ritual, aproximando a rotina do matadouro e um estertor digno de tragédia grega:

[...]

couro no estendal
 painel do corte
 gráfico estatístico
 no sinal dos chifres

na estrada do mata(d)ouro
 o boi confere o endereço
 no pranto do encanto ótico
 no encanto do pranto ático

[...]

(FREIRE, 2002, p. 135)

Morto e eviscerado, o boi vira tão somente seu couro, o qual é exposto em estendal (que guarda semelhança fonética com *estandarte*) como vítima que sangrara com fins religiosos após caminhar “na estrada do mata(d)ouro”. Tema barroco por excelência, o sacrifício da besta é aqui situado no espaço agrícola da grande propriedade, em que o anonimato do

animal abatido, em meio a tantos outros do curral, é denotado pelo número que o identifica no gado. Mesmo assim, garante o poeta a dignidade do animal morto quando laudatoriamente o representa “no pranto do encanto ótico/ no encanto do pranto ático”, em que as paronomásias e inversões chamam atenção para o adjetivo “ático”, designador de um estilo grego marcado pela elegância e pelo belo trágico. Ático, o sofrimento do boi vai do grotesco ao sublime, revisitando os preceitos estéticos dos Seiscentos.

Também em “Os oleiros” o poeta utiliza uma flexão do adjetivo *barroco* – em versos eles mesmos flexuosos – para caracterizar o drama do miserável oleiro, diferente do drama do boi, pois condicionado por uma realidade comum no Mato Grosso dos anos 1970, quando o livro fora publicado: a falta de acesso à educação formal pelas camadas populares.

[...]

– herdeiro
do oleiro
se alfabetiza de moldes
no contado
do contrato
no trato
do prazo

– ah/ o intuir a maceração
do ante-cultural
no conflito de materiais

– ah/ o romper-se o barro
/unidade gestual barroca/
no seguimento
do segmento

– o oleiro dorme as variantes contextuais
do canto
espanto
acalanto

[...]

(FREIRE, 2002, p. 32-33)

Artista ceramista ou trabalhador braçal na indústria de tijolos, o oleiro é sempre um “fazedor”: alguém que manipula o barro e o assa na olaria, construindo forma lá onde só havia matéria. No entanto, a construção do homem em si – pela educação formal – lhe é negada pelo

sistema político-econômico. Seus herdeiros (e, por extensão, ele próprio) se alfabetizam pelo barro e não pela letra, pois a única escrita que se lhes ensina é a “de moldes/ no contado/ do contrato/ no trato/ do prazo”. Vive sua família, pois, um “conflito de materiais” (nos termos do poema); isto é, um “conflito material”.: aquele que produz para o outro não pode contar com o outro, por meio da educação formal, para produzir-se a si. “Ante-cultural”, mas também “anticultural”, é o sistema que mantém esse trabalhador à margem, “dorm[indo] as variantes contextuais”.

Nessas estrofes, o barro é “/unidade gestual barroca/”, fazendo explodir de significações este último adjetivo. Metonímia do trabalho do oleiro, o barro é aqui barroco porque é dramático e contraditório – no paradoxo capitalista de um oleiro que tanto produz, mas nada possui; é barroco porque é artístico –, sendo a escultura uma das artes visuais que mais vicejaram no século XVI no Brasil e na Península Ibérica; é, enfim, barroco porque é de barro – similaridade fônica que a estrofe não nega e a ambiência regionalista traz para o espaço mato-grossense.

Da relação fonética e semântica entre as palavras *barro* e *barroco*, constrói-se ainda um brevíssimo poema freireano concreto, o qual faz as vezes de epígrafe do livro *Barroco branco* (1989) e estampa sua capa, mas contém menos marcas evidentes de regionalidade:

barro oco
 oco branco
 barroco
 branco
 (FREIRE, 1989, p. 25)

Composto por seis nomes, formados pela reordenação das mesmas seis letras (B, A, R, O, C, N), o texto acima se constrói por um jogo de simetrias e combinatória bem ao gosto da estética barroca, criando efeitos de ilusão de óptica a partir da semelhança entre os termos e sua disposição ora alinhada à esquerda, ora à direita. Além disso, o arranjo dos grafemas na página cria sinuosidades em tinta negra e espaços em branco, replicando para o estrato visual a dialética que o barro e o oco formam em qualquer escultura. Afinal, a forma – do verso ou da cerâmica – só se constrói por uma dinâmica opositiva entre presença e ausência, em que esta dá forma àquela, como o oco do barro – ou o branco da página – dá forma à estrutura.

“Oco” e “branco” são, enfim, adjetivos que caracterizam o substantivo “barro” no poema, ao mesmo tempo em que designam instâncias da ausência que definem a presença da matéria de que se faz a obra – no caso, barroca. Nesse labirinto de equivalências e oposições, o breve poema capitaliza a vertigem do leitor por meio das evidentes paronomásias e de dois engenhosos quiasmas, que retorcem os curtos versos do texto.

O primeiro quiasma, mais visível, se revela na oposição posicional entre os eixos “oco”/“oco” e “barro”/“branco” nos dois primeiros versos, enfatizando as relações de presença e ausência mencionadas anteriormente e sugerindo ainda a leitura de uma palavra latente: *eco*, seja na semelhança fonológica com “oco”, seja no efeito plástico de reduplicação de sons no quiasma, seja ainda no fenômeno acústico que se dá quando se fala com a boca colada a um recipiente oco.

O segundo quiasma, por sua vez, é menos aparente, pois se estrutura na oposição entre o eixo “barroco”/“branco” e um eixo vazio, o qual é visualmente, mas não fonicamente, tanto oco quanto branco. Desse modo, se o primeiro quiasma opõe dois eixos fonológicos, o segundo opõe um fonológico e um visual, instalando, portanto, uma contradição de segundo grau – o que acaba por ser ainda mais próximo dos jogos da arte seiscentista.

Ademais, se as palavras “barro” e “oco” estão graficamente contidas em “barroco”, a relação conceitual entre esses termos também pode ser significativamente íntima. Afinal, podem ser lidos em uma isotopia de artes plásticas, o que não seria estranho em um texto de Silva Freire, autor em cuja obra o metapoético era uma constante, segundo afirma Carlos Gomes de Carvalho em prefácio a *Barroco branco*:

A **Palavra** ressalta como a expressão temática maior do poeta, ponto de partida e estado terminal do poema. E ele próprio se situa dominador no fluxo central da criação poética. E através dele, exprime-se sua gente e sua terra.

Tomar a palavra como a razão mesma do existir do poema, como o sentido maior de onde parte em busca de uma expressão compromissada – e daí o seu valor referencial – é o que testemunha a poesia de **Silva Freire**. (CARVALHO *apud* FREIRE, 1989, p. 19, grifos do autor).

Curiosamente, *Barroco branco* é o livro de Freire menos explicitamente marcado pela temática e dicção regionais. Elas lá existem como elementos dêiticos que ancoram alguns poemas em espaços de Cuiabá, mas as referências são bem menos evidentes e, por vezes, podem passar despercebidas pelo leitor que desconhece a cidade. No entanto, como a obra se sustenta artisticamente já em si, a referência local não é condição de fruição; é abertura para mais uma das muitas leituras que o livro enseja. E, segundo a análise ora conduzida, revela-se também operador de ressignificação do barroco, o qual devém “selvático” no texto freireano.

Em parte, a economia de marcas explícitas de regionalismo em *Barroco branco* se deve ao fato de que boa parte dos poemas do livro obedece à risca ora aos preceitos do Concretismo (como o texto de epígrafe que também estampa capa da obra), ora aos do “Manifesto intensivista”, aspirando a uma superação do simbolismo:

O intensivismo é Simbolismo duplo. Além da imagem está outro significado poético. [...]

O simbolista é um desenhista e o intensivista é um escultor. A escultura é um desenho de todos os lados. Digo isso porque o simbolista, aliás muitos simbolistas, já usaram a comparação de um rio com um monge rezando. Ora, essa comparação o intensivista joga na cesta ou publica numa coluna humorística, porque o rio poderá ir rezando como um monge, porém, nunca terá a forma humana, mesmo olhando-o do ângulo mais especial.

O simbolista aproveitaria a beleza poética da frase: esqueleto com a brancura dos círios. Agora, o intensivista já procuraria usar esta descoberta poética de uma outra forma. Só se no caso fossem ossos separados. Ossos pequenos até mesmo do tamanho de velas, brilhando, com luz nas pontas. Luz que viesse lá do infinito. Na brancura de círios sumida. Na brancura de ossos são velas fantasmas. O fantasma, o sumido e a repetição da brancura dão cheiro ao ambiente. (DIAS-PINO, 1951a, p. 5; 1951b, p. 1).

Em claro diálogo com essa proposta intensificadora de todo símbolo, revestindo-o de tridimensionalidade (como na escultura, em oposição à bidimensionalidade do desenho), Silva Freire compõe o poema “Barroco branco”, em que a reapropriação da estética seiscentista se dá, inicialmente, pela retórica e pela imagística intensivistas:

BARROCO BRANCO

- o sol de 4 ruas
(encanto-neiras brancas)
chapea vi-brilhos de açúcar
no cálice das cólicas em trânsito . . .
 - ao Sol
fibrilhas furiáveis
(rebatedoras de luz)
brincam vaias de alvaiade...
 - o Sol
(alvo-arco-alvo)
aldeia na tarde
ardências subterrâneas
caiAmando
pálpebras nas paredes...
 - ... vi brilhos e vi trilhos
vitrilhos de vibrílios
nas iguais ternuras louçadas...
 - a tarde porém
arde seus brancos me(n) tais
(vertigem específica)
nas lancetas estilhaçadas em
clarinetas de claridades...
 - seus vidrinhos de vidrilhos
são sóis de instantes
nos virgens brancos expostos...
 - inextricavelmente
uma luz de leveza peregrina surge
recolhendo o restante
de sua nudez desconhecida...
- (FREIRE, 1989, p. 55-56)

A tridimensionalidade intensivista é evidente no poema a partir de sua temática, em que a imagem de um conjunto arquitetônico é penetrada pela luz do sol, revelando todos os detalhes de sua composição (das “encanto-neiras brancas” às “fibrilhas furiáveis”). Essa estética da minudência, em que as partes mais ínfimas da construção são valorizadas

e tornadas brilhantes pelo sol, está em consonância com a arquitetura barroca e sua proposta de desorientação sensorial pela abundância de estímulos.

Na construção do poema (tanto no poema como construto, quanto na construção de que fala o poema), essa desorientação se dá pela miríade de refrações que a luz solar sofre quanto bate em “vi brilhos e vi trilhos/ vitrilhos de vibrilios/ nas iguais ternuras louçadas”. Filtrado pelas vítreas janelas e pelos metais dos trilhos e das “lancetas estilhaçadas”, o sol se multiplica em variados reflexos, de modo que mesmo o substantivo “sol” vai aparecendo em diferentes pontos do poema, como que projetado em ilusão de óptica. Outros tropos de repetição, como a paronomásia, a aliteração e o quiasma, espalham-se também pelo texto, replicando em termos formais o fenômeno óptico que essa intrincada construção enseja quando banhada pelo sol.

Nesse labirinto sensorial, desempenha papel primordial novamente o branco, mas agora não como vazio, e sim como tela ou superfície em que a luz solar reflete: “seus vidrinhos de vitrilhos/ são sóis de instantes/ nos virgens brancos expostos”. Brancas paredes e refulgentes metais – ou “me(n) tais”, no trocadilho do autor – tornam-se ainda mais alvos quando banhados pelo sol “caiAmando/ pálpebras nas paredes”. Nessa imagem, o neologismo “caiAmando” congrega duas visualidades em uma só: o sol que *cai* sobre as paredes, mas que também as *caia*, alvejando-as amorosamente como faria a cal e estabelecendo um jogo de luzes e sombras.

A escolha cromática do branco, em lugar de cores mais fortes, como o carmim, o negro e o púrpura, mais comuns nas telas do século XVII, está intimamente relacionada à maneira como Silva Freire recontextualiza regionalmente o barroco – branco, em seu texto – no espaço cuiabano. O conjunto arquitetônico descrito no poema é *possivelmente* o do Largo da Mandioca, espaço tradicional e histórico de Cuiabá, onde, nas décadas de 50 e 60, as casas eram caiadas⁵ conforme

⁵ Fascinado pelo *chiaroscuro* que as casas caiadas compunham em contraste com o restante da paisagem, Freire (1991, p. 397) afirma em fragmento descrevendo Cuiabá: “Fulgurante brancura assinala o casario, já que se caíam com tabatinga a maior parte das habitações, embora um tanto as ocultem as arredondadas copas das árvores. Lindíssimo efeito produz esse contraste”. Destaque-se aqui que tabatinga é uma variedade de argila bem clara; isto é, barro branco, bem ao gosto do poema ora em análise.

determinações das autoridades sanitárias da época. A infância do poeta transcorreu no Largo da Mandioca, donde talvez provenha o fascínio pela forma como rebrilhava o sol nas paredes das construções locais.

A referência a quatro ruas, ao trânsito e a trilhos sugerem a geografia do Largo (também conhecido como Praça Conde Azambuja), rodeado pela Rua Governador Rondon, pela Travessa Aníbal de Toledo, pela Rua Engenheiro Ricardo Franco⁶ e pela Rua Pedro Celestino.⁷ Desse espaço, partia rumo ao Porto o bonde cujos trilhos rebrilham sob o sol no poema. Tais índices dêiticos lançam – como “o Sol/ (arco-alvo-arco)” – nova luz sobre o poema, mas não esgotam suas possibilidades interpretativas. Não se trata, portanto, de chave de leitura ou exercício de decifração; em lugar disso, o exercício é aqui pensar como Silva Freire localiza elementos da estética barroca no espaço íntimo e memorialístico de sua terra, o qual ele mesmo descrevera, no volume 1 da *Trilogia cuiabana*, de maneira algo parecida com a de “Barroco branco”:

– a Mandioca, núcleo-irmã como fronteira do Cisqueiro, Araés, da de Cima, da do Meio, a Governador Rondon, Prainha, Baú, da do Campo e da Fé, embeçadas na Biquinha, defronte do Quintal Grande! [...] Bairro da minha infância. [...] Frangotes do primeiro vôo despencando no galho-puleiro da goiabeira, esbatendo no lusco-fusco do fim-do-dia... [...] O ronronar do cavalo Café, que papai adornava de carícias e broto picado de bocaiuveira para afinação do sangue e rebrilho da pelagem, faiscando no sol... (FREIRE, 1991, p. 123).

Note-se nessa descrição em prosa poética uma referência mais direta às ruas no entorno do Largo da Mandioca e a mesma sinestesia entre tato e visão suscitada pelo brilho do sol. A principal diferença é que, em “Barroco branco”, a carícia solar recai sobre a construção arquitetônica; no parágrafo acima, são os animais domésticos que refulgem ao sol. Íntimo – e, portanto, local, ou regional – faz-se o barroco freireano, sob o sol quente do cerrado que arde a árvore, doura o boi, caia o espaço social e íntimo da memória.

⁶ Antigamente, conhecida como Rua do Meio.

⁷ Antigamente, conhecida como Rua de Cima.

3 Considerações finais

Ainda pouco estudada no meio acadêmico, sobretudo fora de Mato Grosso, a obra de Silva Freire põe em diálogo tradição e inovação, particularidade e totalidade, região e nação. Sua poesia, carregada de elementos visuais, articula elementos de diferentes vanguardas da segunda metade do século XX, mas sem se limitar ao estipulado nos manifestos desses movimentos.

Criando uma poesia visual própria, Freire fê-la orgulhosamente cuiabana, de maneira que as estruturas – tanto óticas, quanto ópticas – de seus textos são postuladas por elementos da cultura de sua terra. Em sua obra, o regional não é, pois, perfumaria exótica, ou pura etiquetagem para pertença a um sistema literário local; trata-se de matriz estética a partir da qual se geram os versos, comunicando-lhes uma forma que é, em si, telúrica. Nesse processo, instaura-se uma dialética entre o que se convencionou tomar como universal – o caráter mais semiótico e formalista das vanguardas – e o regional que o poeta constrói na descrição de espaços e costumes cuiabanos, descritos por elementos plásticos convertidos em verso. Tal dialética é sobretudo estruturada em sua obra por meio de imagismos – imaginações, imagens poéticas e visualidades gráficas na página de seus textos – coadunados aos jogos de espelhos e artifícios formais que marcam a arte barroca e seus ecos em diferentes tempos e espaços históricos.

A fim de mais claramente analisar tal aspecto de sua produção lírica, o presente artigo enfocou os procedimentos pelos quais o poeta se reapropriou dos elementos barrocos e neobarrocos em voga nas vanguardas de seu tempo, mas traduzindo-os para um sistema semiótico seu: o de Cuiabá. Ao lançar mão do barroco como tema, figura retórica e até como item lexical em seus poemas de forte tom regionalista, Freire constrói uma obra em que o *ler* e o *ver*, o eu e o outro, se relacionam de maneira agônica, condicionando uma intensa experiência lírica da região. Tal estética merece de fato a alcunha de “barroco selvático”, com seus versos retortos, fraturados, dramáticos e plásticos, refulgentes sob o sol do Cerrado.

Agradecimentos

O autor do presente artigo agradece à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Mato Grosso (FAPEMAT) pelo apoio à execução desta pesquisa.

Referências

- ÁVILA, A. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CAMPOS, H. de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1989.
- CASA Silva Freire. c2017. Disponível em: <<http://www.casasilvafreire.org.br/a-casa/index.asp?id=1&item=casasilvafreire>>. Acesso em: 19 maio 2017.
- CASTELLO, J. A. *Manifestações literárias na era colonial (1500-1808/1836)*. São Paulo: Cultrix, 1960.
- DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papirus, 1991.
- DIAS-PINO, W. Manifesto intensivista. *Sarã*, Cuiabá, n. III, ano I, jun. 1951a. Não paginado
- DIAS-PINO, W. Manifesto intensivista. *Sarã*, Cuiabá, n. IV, ano I, jul. 1951b. Não paginado.
- DIAS-PINO, W. *A separação entre inscrever e escrever*. Cuiabá: Edições do Meio, 1982.
- FREIRE, S. *Águas de visitaço*. Cuiabá: Carlini e Caniato, 2002.
- FREIRE, S. *Barroco branco*. Cuiabá: Fundação Cultural de Mato Grosso, 1989.
- FREIRE, S. *Trilogia cuiabana*. Cuiabá: EdUFMT, 1991. v. 1.
- HATHERLY, A. *A casa das musas*. Lisboa: Estampa, 1995.
- HATHERLY, A.; MELO E CASTRO, E. M. *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*. Lisboa: Moraes Editores, 1981.
- LEITE, M. C. S. *Literatura, vanguardas e identidades: nas brenhas do regionalismo em Mato Grosso*. Cuiabá: Carlini & Caniato, 2015.

LEITE, M. C. S. Vanguardas e Poéticas dos (des) entendimentos. *Caderno de cultura Nódoa no Brim*, Tangará da Serra, ed. 14, out. 2014.

MAGALHÃES, E. de M. *Por entre brenhas, picadas a foice, matas bravas*: a produção poética em Mato Grosso no século XX e XXI. 2014. 294 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2014.

RAMOS, I. N. A. *Vanguardas poéticas em permanência*: a revalidação de Wladimir Dias-Pino e Silva Freire. 2011, 254 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RUSSO, V. *Suspeita do avesso*. Barroco e neobarroco na poesia portuguesa contemporânea. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2008.

SARDUY, S. *Obra completa*. Edición crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Madrid: Círculo de Lectores: Colección Archivos, 1999.

SPINELLI, L. S. F.; LEITE, M. C. S. Silva Freire: “desconstrução poética descolonizadora”. In: JORNADA MERCOSUL: MEMÓRIA, AMBIENTE E PATRIMÔNIO, 4., 2016, Canoas. *Anais...* Disponível em: <<http://www.unilasalle.edu.br/canoas/jornadas-mercosul/>>. Acesso em: 20 maio 2017.

WELLEK, R. *Conceitos de crítica*. São Paulo: Cultrix, 1963.

Recebido em: 20 de outubro de 2017.

Aprovado em: 26 de janeiro de 2018.

Aléxia Teles Duchowny
Laureny Aparecida Lourenço da Silva
Lúcia Fulgêncio
Maria Juliana Gambogi Teixeira

ORGANIZADORES



Faculdade de Letras
UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

ISSN 0103-2178

