

O EIXO e a RODA

V. 26, N. 3, 2017

O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira
e-ISSN 2358-9787

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitor: Jaime Arturo Ramírez; Vice-Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Graciela Inés Ravetti de Gómez; Vice-Diretor: Rui Rothe-Neves

CONSELHO EDITORIAL

Antônio Carlos Secchin, Berthold Zilly, Ettore Finazzi-Agrò, Flora Süsseskind, John Gledson, João Adolfo Hansen, Leda Maria Martins, Maria Zilda Ferreira Cury, Melânia Silva de Aguiar, Murilo Marcondes de Moura, Roberto Acízelo de Souza.

EDITORA

Claudia Campos Soares

EDITORA ADJUNTA

Márcia Regina Jashke Machado

ORGANIZAÇÃO

*Gustavo Silveira Ribeiro (UFMG)
Roberto Alexandre do Carmo Said (UFMG)
Eduardo Horta Nassif Veras (UFTM)*

REVISÃO

Bruno Silva D'Abruzzo

FORMATAÇÃO

*Alda Lopes
Úrsula Francine Massula*

O EIXO E A RODA: revista de literatura brasileira, 1982 -
Belo Horizonte. Faculdade de Letras da UFMG.
ilust. 25cm

Periodicidade semestral

Histórico: 1982 fasc. não numerado; v.1 (1983); v.2 (1984); v.3 (não publicado); v.4 (1985); v.5 (1986); v.6 (1988); v.7 (2001)

1. Literatura brasileira – Periódicos. I. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.

CDD: B869.05
ISSN:0102-4809

Faculdade de Letras da UFMG
Setor de Publicações, sala 4003
Av. Antônio Carlos, 6627 – Pampulha
31270-901 Belo Horizonte, MG – Brasil
Tel.: (31) 3409-6009 - www.lettras.ufmg.br
e-mail: periodicosfaleufmg@gmail.com

Sumário

7 Apresentação

Dossiê Filosofia e Literatura no Brasil: contágio, passagem, disseminação

11 Experiência literária e afetos: ampliando o conceito de representação
Literary experience and affects: broadening the concept of representation

Ligia Gonçalves Diniz

39 Literatura na margem: pensando o par centro/periferia entre filosofia e estética
Literature in the margin: thinking the couple center/periphery between philosophy and aesthetics

André Luiz Barros da Silva

57 Clarice Lispector e as fronteiras do Nada: ensaio sobre filosofia e literatura
Clarice Lispector and the borders of Nothingness: An essay on philosophy and literature

Cicero Cunha Bezerra

75 Considerações sobre a literatura de Hilda Hilst e Samuel Beckett com base na crítica filosófica da linguagem de Fritz Mauthner
Notes on Hilda Hilst's and Samuel Beckett's literature based on Fritz Mauthner's philosophical critique of language

Willian André

- 101 *Erenkon* do circum-Roraima. Ou uma poética da repetição
Erenkon of circum-Roraima. Or a poetic of repetition

Devair Antônio Fiorotti

- 129 A literatura indígena como crítica da modernidade:
sobre xamanismo, normatividade e universalismo –
notas desde *A queda do céu: palavras de um xamã
yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert
*Indigenous literature as critic of modernity: on shamanism,
normativity and universalism – some notes from
Davi Kopenawa's and Bruce Albert's The Falling Sky:
Words of a Yanomami Shaman*

Leno Francisco Danner

Julie Stéfane Dorrico Peres

Varia

- 159 As dúvidas póstumas de Félix: ciúme, ressentimento
e ascetismo em *Ressurreição*, de Machado de Assis
*Felix's posthumous doubts: jealousy, resentment
and asceticism in Machado de Assis' Resurrection*

Vitor Cei

- 177 Sozinho entre as árvores: assombrações da infância
nas memórias de Pedro Nava
*Alone amongst the trees: hauntings of childhood
in Pedro Nava's memories*

Maria Alice Ribeiro Gabriel

- 205 *Álbum de Caliban*: Coelho Neto e a literatura pornográfica
na Primeira República
*Álbum de Caliban: Coelho Neto and pornographic
literature during the First Republic*

Leonardo Mendes

- 229 Reflexões éticas sugeridas por representações
de fantasmas na literatura brasileira
*Ethical reflections suggested by representations
of ghosts in Brazilian literature*
Cilza Bignotto

Entrevista

- 259 A responsabilidade e as respostas da poesia.
Uma conversa com Marcos Siscar
Gustavo Silveira
Eduardo Horta Nassif Veras
Tiago Guilherme Pinheiro

Apresentação

O presente número de *O Eixo e a Roda*, dedicado aos encontros sempre profícuos, sempre cheios de tensão produtiva, entre Literatura Brasileira e Filosofia, reúne textos que, a partir de matrizes teóricas diversas, oferecem um panorama amplo do que podem significar essas zonas de encontro. Os próprios conceitos de *mimesis* e *representação*; os muitos questionamentos surgidos entre os limites e silenciamentos impostos aos discursos não-hegemônicos (no circuito de produção e circulação de ideias no Ocidente e além); o pensamento ameríndio, suas potencialidades, encontros e desencontros com a Filosofia e a Teoria da Literatura: esses são alguns dos temas por que passam os artigos reunidos no Dossiê Temático deste número. Além dele, temos, na seção Varia, textos e reflexões de interesse sobre Machado de Assis, Coelho Neto, Pedro Nava, entre outros. Esses, bem como a entrevista que encerra o volume, onde se discute, por exemplo, o papel e as responsabilidades da poesia no jogo permanente de ideias estabelecido entre a literatura e o pensamento abstrato, de uma forma ou de outra também dialogam com o tema do Dossiê. Aos estudantes, pesquisadores e demais interessados, convidamos à leitura e à divulgação.

A comissão organizadora

Gustavo Silveira Ribeiro
Roberto Alexandre do Carmo Said
Eduardo Horta Nassif Veras

DOSSIÊ

**Filosofia e Literatura no Brasil:
contágio, passagem, disseminação**

Experiência literária e afetos: ampliando o conceito de representação

Literary experience and affects: broadening the concept of representation

Ligia Gonçalves Diniz

Universidade de Brasília (UnB), Brasília, DF / Brasil

ligiadiniz@gmail.com

Resumo: Este ensaio tem por objetivo investigar os limites do conceito tradicional de representação literária, definida como a relação de sentido entre texto literário e mundo, propondo a inclusão dos afetos – sensações e emoções – como formas de ampliar a configuração da realidade na experiência de leitura. A reflexão parte da noção de representação como entendida por uma parcela significativa da filosofia ocidental moderna e se baseia nas ideias originais de Charles Peirce e Cornelius Castoriadis, entre outros, para propor a importância de uma dimensão corporal da experiência estética. Na literatura, essa dimensão tem vida na imaginação, entendida aqui como um espaço híbrido da consciência, no qual os afetos resistem à circunscrição em interpretação e entendimento racional, mantendo no leitor a vivacidade da experiência.

Palavras-chave: representação; afeto; imaginação; leitura; experiência.

Abstract: This essay intends to reflect upon the limits of the traditional concept of literary representation, understood as the relation of meaning between literary texts and the world. It suggests that the inclusion of affects – sensations and emotions – as ways of broadening our configuration of reality may enrich the manner we approach reading experiences. This reflection departs from the notion of representation as adopted by part of the modern occidental thought and, with ideas proposed by thinkers such as Charles Peirce and Cornelius Castoriadis,

concludes that there is an important corporeal dimension in aesthetic experiences. In literature, this dimension comes alive in the imagination, understood in this context as a hybrid space in consciousness, in which affects resist interpretation and rational understanding, keeping in the readers the vivacity of their experience.

Keywords: representation; affect; imagination; reading; experience.

Recebido em: 2 de maio de 2017.

Aprovado em: 14 de setembro de 2017.

1 Introdução

A filosofia ocidental moderna e a teoria literária compartilham, em grande medida, o mesmo universo conceitual, que tem entre seus fundamentos a ideia de representação; esta, em uma enunciação neutra, pode ser entendida como o modo de acessarmos e nos relacionarmos, com base em elaborações mentais simples ou complexas, com o mundo à nossa volta. A forma como essa relação se dá – bem como o papel que assumem essas elaborações mentais em relação ao pensamento e à razão – variou e varia imensamente ao longo dos séculos e entre as diversas abordagens teóricas. Michel Foucault, por exemplo, dedicou, em grande medida, seu livro *As palavras e as coisas* a pensar como a relação entre representação, sobretudo linguística, e conhecimento foi modificada desde Descartes até Kant e além: de uma identificação entre uma e outro, em que pensar era empregar ideias para representar o objeto do pensamento, e na qual as palavras formavam uma “rede incolor a partir da qual os seres se manifestam e as representações se ordenam”, até o momento em que a linguagem aponta para suas próprias fronteiras e em que as coisas do mundo retiram-se daquela “rede incolor” rumo “à sua essência própria” e “definem para si um espaço interno que, para nossa representação, está no exterior” (FOUCAULT, 2007, p. 428-429, 430, 329). Com essa virada, a representação deixa de ser uma espécie de mapa para as coisas do mundo e tem sua origem deslocada, sendo constituída pela mente humana – entre nós e as coisas passa a haver uma fronteira, que, ao mesmo tempo que delimita um exterior e um interior, carrega o processo representacional de subjetividade.

Se saltarmos até as teorias da psicologia da mente contemporânea, mantemos, sob o conceito de representação, a noção de que há duas instâncias – uma externa, outra interna à mente – que constituem, respectivamente, o objeto real, exterior, e sua representação mental. O que constitui, ou o modo como se constitui, uma representação mental é objeto de divergência, mas há certa estabilidade no que tange à existência daquelas duas instâncias. Daí advém a relação intrínseca proposta entre representação e intencionalidade, isto é, o entendimento de que toda representação tem um conteúdo, sendo a representação de algo externo a si própria (ainda que não se reduza a uma cópia mental desse conteúdo – ver, por exemplo, MANDIK, 2010, p. 103). Deriva desse entendimento também, como observa Michael Tye (2004, p. 657), o fato de que a ortodoxia filosófica frequentemente afirma que algumas experiências e emoções não têm conteúdo representacional algum. Tye menciona, como exemplos, sensações corporais ou sentimentos difusos de depressão ou alegria.

Uma consequência dessa visão é que qualquer tipo de tentativa de conexão *direta* entre uma representação e o objeto que ela representa é descartado sob o argumento de ser um modo de “sobrevivência do pensamento mágico” típico de sociedades não ocidentais (ver PUTNAM, 1981, p. 3). Outro corolário dessa aproximação convencional à noção de representação é que, para que se entenda que um objeto ou fenômeno possa ser representado, tal representação deverá necessariamente poder ser acessada por um modo consciente reflexivo, em outras palavras, deverá ser possível pensar sobre ela, ou sobre o objeto que evoca – aqui, a instância a ser acessada irá depender da perspectiva epistemológica –, como objetos do conhecimento.

Como ponto de partida para este ensaio, que se propõe a pensar um modo de abordar processos representacionais no interior das experiências literárias, me utilizo dos fios mais ou menos estáveis que conduzem as concepções de representação na filosofia ocidental, não ignorando o fato de que há nuances que não cabem no escopo de um texto como este. Para escolher uma entre tantas possíveis formas de definir representação, que possibilita que estejamos, eu e leitores, no mesmo passo, recorro à teoria de Charles Peirce, a qual retomarei com mais cuidado nas próximas páginas e que sugere que a representação é uma entidade que está no lugar de algo externo a ela e que ela modifica, ou mesmo reconfigura. A representação é, assim, um modo de transportar uma coisa, ou um fenômeno, do exterior à mente. Peirce, no entanto, dá mais um passo:

para ele, o que a representação transporta é o “sentido” do objeto exterior, e o que desse transporte surge é um efeito de sentido a habitar, por fim, a consciência.

Tocamos aqui uma consequência fundamental de tal concepção da representação: ela pressupõe uma relação do ser humano com a realidade que transforma aquele em sujeito e esta em objeto. Formular a possibilidade de uma relação que não se reduza a essa separação – extrapolada para o eu leitor e o universo ao seu redor –, é o foco deste ensaio: uma noção de representação literária que abarque também uma relação que seja mais sentida, ou intuída, do que pensada ou interpretada.

Para assumir a tarefa de alargar o conceito de representação rumo a uma construção de realidades em via dupla – do mundo ao leitor e do leitor ao mundo –, proponho que os afetos, entendidos como o conjunto de sensações e emoções, contribuem para a representação literária não apenas pelo viés do sentido, mas também pelo viés da presença física. Lanço uma provocação: por que não pensar os efeitos disparados, no interior da imaginação, pela inserção dos nossos corpos no *espaço* ficcional e a consequente reinserção somática no espaço do mundo real, como efeitos de representação? É nessa direção que entendo terem os afetos também aspectos representacionais e, em contrapartida, que há uma face afetiva na representação. Não se trata, porém, de propor apenas que os afetos entram em jogo na experiência representacional da literatura (o que seria óbvio), mas que eles ampliam – em seu próprio domínio – a experiência consciente de mundo que advém da leitura de literatura.

2 Demolindo e reerguendo realidades

A intuição fundamental do que defino, aqui, como representação-afeto é a de que a experiência literária guarda o potencial de nos inserir no mundo, em uma espécie de volta para casa primordial. Essa “volta para casa”, apesar da aparente aura de redenção, pode comportar violências duríssimas; pode, mesmo, significar a substituição de um ambiente de conforto por um enfrentamento brutal dos nossos sentidos com a realidade, que a tentativa de compreensão pouco contribui para amainar. Embora fugaz, o instante de um afeto violento segue reverberando, como os tremores mais leves que sucedem a um terremoto. E, ainda assim, quem nunca desejou reler um livro que nos pôs em *estado de choque*?

Em um dos episódios de suas memórias colecionadas sob o volume *Infância*, Graciliano Ramos constrói a lembrança de seu primeiro contato com a morte material. Conduzido pelo moleque José, o narrador parte em excursão à periferia pobre da cidade natal para espiar a destruição, por um incêndio, de um casebre de madeira. O capítulo se ergue desde o início pela oposição entre o familiar e o extraordinário. É mesmo a nova roupagem do trivial que o convence, pelo interesse formidável, a se aventurar na região desconhecida: “[U]m fogo capaz de suprimir casas era realmente admirável. Eu não supunha o fogo com tantos poderes. Via-o doméstico, lambendo a treme da cozinha.” (RAMOS, 2011, p. 93).

O incêndio, no entanto, já findo, dava lugar a outros tipos de realidade, menos previsíveis para uma criança – homens e mulheres que “sentados em baús, pareciam idiotas, silenciosos e inertes”; e sobretudo “um objeto escuro, semelhante a um toco chamuscado” sobre o qual “os olhos ao redor estavam fixos” (RAMOS, 2011, p. 94). Pouco a pouco, o menino entende o ocorrido: uma garota insistira em salvar uma litografia de Nossa Senhora escondida entre as chamas e não conseguira escapar do fogo. O narrador destaca o impacto da visão da coisa-cadáver pela repetição de sua presença: “De volta, achara a passagem obstruída e morrera. *Estava ali*. Uma rapariga gemia entre soluços que procurara dissuadir a infeliz [...]. A teimosa recusara os conselhos – e *estava ali*.” (RAMOS, 2011, p. 94-95, grifos meus).

Os efeitos da cena são físicos: “A narração me embrulhava o estômago, a fumaça me arrancava lágrimas, dava-me dores de cabeça.” O impacto do entendimento sobre o “objeto escuro” não resulta em compreensão: diante do “tronco escuro”, Graciliano não consegue associar o objeto que parece um “rolo de fumo” a um “nome de mulher, existência de mulher”. A tensão entre o que oferece a visão e o que ouve das pessoas produz um efeito brutal: “Pedaços de realidade me entravam pelo entendimento, eram repelidos, tornavam, confusos.” (RAMOS, 2011, p. 95). Num “arremesso de coragem”, ele se aproxima do corpo para tentar resolver o conflito:

Faltava-lhe o cabelo, faltava a pele – e não havendo seios nem sexo, perdiam-se os restos de animalidade. A superfície vestia-se de crostas, como a dos metais inúteis, carcomidos no abandono e na ferrugem. Em alguns pontos semelhava carne assada, e havia realmente um cheiro forte de carne assada; fora daí ressecava-se demais. Nesse

torrão cascalhoso sobressaía a cabeça, o que fora cabeça, com as órbitas vazias, duas fileiras de dentes alvejando na devastação, o buraco do nariz, a expelir matéria verde, amarelenta. Distingui uma cara, sobra de cara, máscara pavorosa, mais feia que as dos papangus do carnaval. Não enxerguei pormenores: vi apenas, de relance, a dentadura, as órbitas vazias, o fluxo purulento. (RAMOS, 2011, p. 96)

A descrição que Graciliano Ramos faz do cadáver, com todos os seus detalhes mais repugnantes, não é elaborada à toa. Também não à toa reproduzo o longo fragmento. É preciso imprimir no imaginário do leitor o que se fixa no imaginário do menino, para que se produzam sobre aquele, em sentido e em presença, os efeitos da experiência, que, pela intromissão na memória, não se atenuam mesmo quando já se está distante da cena.

É preciso ler sobre “o cheiro forte de carne assada”, sobre a superfície vestida de crostas, as órbitas vazias, a substância que escorre dos restos do nariz, para que se vivencie com o narrador a impossibilidade de superar aquela experiência – porque sempre restará dela uma porção não traduzível em sentido. Longe dos casebres, o menino não afasta da consciência as imagens. Os pais tentam acalmá-lo, explicando que “era uma infelicidade, sem dúvida”, mas que poderia ter sido pior, caso “se tivesse queimado a igreja, ou a loja de seu Quinca Epifânio, a mais importante da vila”. O consolo é absurdo, porque se apoia em outros alicerces que os das sensações vividas, e só faz ampliá-las na imaginação: “Eu não vira incêndio na igreja nem na loja de seu Quinca Epifânio: vira uma choupana destruída, e a *choupana crescia*, igualava-se às construções de tijolo.” (RAMOS, 2011, p. 97, grifo meu).

O conforto material da cama do menino tampouco serve de proteção, e os corpos imaginários são mais poderosos que o esforço racional: “O tição apagado avizinhou-se, puxava a coberta, *ligava-se ao meu corpo* [...]. Encolhia-me, escondia o rosto no travesseiro, e a *visão* continuava a atazanar-me. [...] Adormeci com a figura asquerosa, despertei com ela.” (RAMOS, 2011, p. 98-99, grifos meus). O dia seguinte, portanto, não apaga a presença. Os pedaços de realidade que adentraram, via sentidos, o menino, resistindo a explicações racionais, fazem se dissipar um universo feito de certezas domésticas. Uma casa evapora, mas o mundo se amplia.

Em que dimensão se dão esses efeitos que Graciliano Ramos faz reproduzir tão bem na descrição da experiência e nos afetos do leitor – e que procurei fazer também ressoar, em alguma medida, em quem lê estas páginas? É uma dimensão certamente da consciência, e não do corpo físico, pois estamos todos nós, personagem, narrador e leitor, já distantes do cadáver carbonizado. Mas é também uma dimensão do corpo: por seu impacto emocional, o cadáver puxa as cobertas, liga-se ao corpo do menino, produzindo efeitos somáticos; e, nele e em nós, torna-se uma lembrança visual e olfativa, versão apenas mais opaca do corpo queimado. Produz, em menor ou maior intensidade, afetos – repulsa, compaixão, medo, amargor –, como se estivéssemos diante da coisa em si.

No cerne da proposta de representação-afeto está uma reflexão sobre essa dimensão híbrida da consciência, que permite que, na leitura de literatura, nos aproximemos das coisas do mundo, sem a atenuação da reflexão intelectual. A consciência é entendida, aqui, como um campo virtual de interação, relação e, desejavelmente, conexão com o mundo. Procuo nela uma dimensão que escape à racionalização, sem contudo se resumir à percepção – que demanda, sempre, um estímulo físico externo a nós. É preciso, no entanto, estabelecer o terreno em que nos movimentaremos, determinando algumas escolhas e parâmetros conceituais em torno das noções de representação e de alguns de seus derivados e corolários.

3 Representação: modos de usar

Quando Charles S. Peirce criou seu atordoante sistema de categorias, descrevendo como os elementos que compõem experiências e fenômenos – e, assim, a própria realidade – podem ser encaixados em três ordens, *primeiridade*, *segundidade* e *terceiridade*,¹ teve de cortar um dobrado para delinear aquela que em muito remete ao espanto do pequeno Graciliano diante do “tronco escuro”. A *primeiridade*, escreve ele, é o modo de ser da consciência que consiste em estar “positivamente como está, sem levar em consideração nada mais”, se dando predominantemente em estados de “frescor, vida, liberdade”. O elemento primeiro é predominante na “ideia de ser” não por seu caráter

¹ *Firstness, secondness, thirdness.*

abstrato, e sim por estar contido em si mesmo (PEIRCE, 1974, p. 7, CP I.25; p. 148, CP I.302).²

A noção fica um pouco menos confusa quando Peirce (1974, p. 200, CP I.377; p. 183, CP I.356) a relaciona com os outros modos conscientes. A primeiridade é, agora, entendida como “sensação” (“*feeling*”), que se restringe a um instante no tempo, como “consciência passiva das qualidades, sem reconhecimento ou análise” e sem se referir a nada alheio a si própria. Já a segundidade, que ele equivale a “enfrentamento” (“*struggle*”), é a consciência de “uma sensação de resistência a um fator externo” e está relacionada à percepção. Por fim, a terceiridade é o modo que se define na relação com as coisas entre as quais opera como mediador. Ele a define como a “consciência sintética”, que atua sob a ordem do “aprendizado”. Não é o caso de nos aprofundarmos na filosofia peirciana, mas eu gostaria de destacar três aspectos relacionados às categorias da consciência: o caráter indescritível e imediato da primeiridade; a essência desta enquanto qualidade; e sua relação com a noção de representação.

O modo “primeiro”, admite Peirce (1974, p. 183, CP I.357), é o que não pode ser “pensado articuladamente”, tampouco afirmado, sob pena de perder sua “inocência característica”. Se mantivermos a equivalência entre *firstness* e *feeling* (sensação), acompanhamos Peirce (1974, p. 153, CP I.310) em entender que não importa o que esteja na mente, “há necessariamente uma consciência imediata e, conseqüentemente, uma sensação”. Toda sensação é uma pura impossibilidade caso tentemos isolá-la, mas todas as experiências são constituídas, também, por sensações.

Quando o autor conclui, então, que, em sua essência, estar consciente não é nada mais do que *sentir*, ele propõe que esse sentir comporta, no domínio da experiência, dois aspectos: a *qualidade* em si e sua *vivacidade*. Esta última se aproxima de um caráter *segundo*, pois estamos já um passo distantes do elemento *primeiro*. Peirce (1974, p. 152-153, CP I.308-309) pensa esse passo como o nível mais básico da segundidade, como uma “sensação exterior” (*outward sensation*) a partir de uma percepção. Essa sensação comporta as qualidades que acompanham um contato imediato pelos sentidos: tom, luminosidade,

² Uso aqui a numeração das páginas da edição dos artigos reunidos de Peirce, seguida da referência dos parágrafos dos *Collected Papers*, como convencionalmente utilizado. Todas as traduções do inglês e do francês, neste artigo, são minhas, a não ser que diferentemente indicado nas referências bibliográficas.

saturação, que constituem uma só sensação. Há, no entanto, outro aspecto a compor a percepção (a “sensação exterior”): a vivacidade, que deve ser entendida como aspecto da “consciência da sensação”.

A ideia de percepção como algo composto de qualidades sensoriais imediatas e da vivacidade com que são experimentadas é fundamental para Peirce criticar a visão de que o conhecimento é fundamentado naquilo que está presente imediatamente na experiência. Como experiência *imediate*, a percepção tem de estar necessariamente independente de um modo consciente terceiro. Este, como escreve Peirce (1974, p. 281, CP I.532, grifos meus), é “quase o sinônimo exato” de *meio* (*means*), assim como “*representação* é precisamente *Terceiridade* genuína” – ela é essencial para que a consciência perceba o que ela mesmo é. A consciência sem o elemento da representação seria “como alguém subitamente ouvir uma enorme explosão de nitroglicerina e, antes que se recuperasse, tivesse apenas a sensação da ruptura do silêncio”. Peirce (1974, p. 171, CPI.339) equivale a noção de representação à de “signo”, que define como algo que está “*em lugar de* [*stands for*] algo *para* a ideia que ele produz ou modifica”. O autor destaca as expressões preposicionais para evidenciar o caráter mediado da representação, que é “um veículo para transportar à mente algo do exterior.”

O caminho peirciano é importante para demarcar uma concepção de representação da qual parto aqui, ainda fora do contexto literário, como um modo consciente que, contendo em si os modos não mediados dos elementos primeiros e segundos, os ultrapassa na medida em que cria uma relação de mediação entre consciência e coisa, a qual se torna objeto significativo. Trata-se, portanto, de um aspecto desse modo consciente que se descola da experiência imediata das sensações e percepções e que, ao tentar acessá-las, percebe o limite da própria capacidade de introspecção.

Nos termos de outro pragmatista, Richard Rorty (1980, p. 11), podemos considerar, assim, representação, em seu sentido convencional, como a imagem do mundo externo do modo como aparece no “espelho da natureza”, isto é, a mente. Essa imagem pode, contudo, ser enevoadada ou, simplesmente, equivocada: “A imagem que mantém a filosofia tradicional cativa é a da mente como um grande espelho, contendo diversas representações – algumas fiéis, outras não –, e capaz de ser estudado por métodos puros, não empíricos.” Nos termos de Rorty (1980, p. 23), a preocupação central da filosofia tem sido produzir uma “teoria geral da representação”, em que estão em foco modos mediados

de experiência. Embora essa noção de representação, como já aludi, não seja a única proposta ou possível – e também considerando as múltiplas nuances em torno dela –, quando o intuito é pensar a representação no contexto da experiência literária, a noção rortyana parece-me um bom modo de resumir aquilo que a literatura pretende (alcançando ou não essa pretensão) ou, a depender da perspectiva teórica e ontológica, aquilo que rejeita: funcionar como um espelho, cujas imagens podem ser enevoadas ou distorcidas, do que é a ela exterior. Em qualquer caso, a representação rortyana – entendida, em seus termos, como uma ferramenta epistemológica desnecessária – toca aquilo que está no centro do debate sobre o que é ou não a experiência literária: uma forma mediada de acessar, reproduzir, reformular, transgredir ou mesmo intervir sobre a realidade referencial, por meio da linguagem ficcional ou poética.

De qualquer modo, por ora não extrapolando o conceito, tomado aqui como base, de representação, quando a relaciono a modos mediados de experiência, ainda assim trato da possibilidade de haver experiências, entendidas como formas de se relacionar com o mundo para além do próprio processo representacional, já que mesmo a representação tem como horizonte, mesmo que distante, as coisas reais. E, nesse sentido, entendo que, não só ao representarmos mas também ao pensarmos a representação, devemos considerar que dentro dela há elementos de presença, isto é, que ela não se reduz a si própria. Faço essa observação para, desde já, me afastar de uma possível leitura afim à de Jacques Derrida, para quem a representação literária assenta sobre uma dupla aporia, na qual ou o signo se daria como algo a mais em relação à coisa como tal, substituindo-a, ou apontaria para a própria impossibilidade de alcançá-la, “preenchendo um vazio”: o signo bem como a representação, vindo a “suplementar a presença ausente, são ilusões que nos desviam” (DERRIDA, 1967, p. 208, 211).

Assim como recuso a ideia derridiana de representação como “experiência sem experiência” (HADDOCK-LOBO, 2013, p. 264), não quero, como Rorty, propor, ao menos não no contexto da teoria literária, que deixemos “para lá”, como um todo, por desnecessária, a noção de representação. Mesmo porque o que está em jogo, para o filósofo americano, é algo bem diferente do que nos interessa aqui, isto é, a noção de conhecimento como “exatidão das representações” e o fato de que, sem a correspondência entre conhecimento e representações fiéis, não precisamos pensar a nossa mente como um reflexo do mundo e, assim, não há mais

problemas em deixar de distinguir corpo e mente (ver RORTY, 1980, p. 113, 335, 126-127). Como a exigência de fidelidade exata à realidade não é critério nem para o mais *representacionista* dos estudiosos da ficção ou da poética, esse estorvo que, na epistemologia rortyana, é inerente ao paradigma da representação não perturba da mesma maneira a teoria literária.

Nessa seara me aproximo mais de Peirce do que de Rorty: enquanto o pragmatismo deste se funda sobre a ideia de que a própria noção de verdade é metafísica e deveria ser abandonada, o primeiro pensa que a realidade não apenas é uma noção sensível, como é uma noção essencial à reflexão. Assim, se Rorty quer crer que muitos dos problemas da filosofia tradicional poderiam ser eliminados se a relação entre sujeito e realidade deixasse de ser pensada em termos de representação, para Peirce, os problemas seguiriam existindo, mas o próprio paradigma representacional oferece aberturas por meio das quais aqueles podem ser penetrados. Com Peirce, creio que a noção de representação não precisa ser abandonada para que deixemos de pensar no mundo como algo exterior a nós, inalcançável a não ser por meio de uma consciência mediada – ou, melhor, não seria preciso rejeitar o paradigma representacional para que os elementos primeiros e segundos entrem no jogo da relação entre consciência – e, por derivação, corpo – e mundo.

Na medida em que meu escopo aqui não é o pensamento humano em geral, e sim a forma literária que esse pensamento toma, e porque a literatura se edifica sobre o próprio questionamento e provoca o limite de noções como conhecimento, realidade, sujeito, objeto e mesmo cognição – resistindo assim a todo perigo de ceticismo e se alimentando do desacordo –, penso que deslocar a ideia de representação das discussões literárias é menos interessante do que reformulá-la. Além disso, a experiência literária põe em tensão a própria relação entre um mundo referencial e o que se constrói no texto e na leitura – relação tradicionalmente pensada como representacional.

Como bem se sabe, o conceito de representação na literatura tem sua raiz no debate aristotélico sobre a *mimesis*, assim como em suas interpretações e apropriações subsequentes. Ainda assim, apesar de fartamente discutida, a questão da representação na literatura raramente mergulha na reflexão teórica de fundo e com frequência joga para escanteio a relação entre texto e vida que se dá no interior da leitura. Em geral, o que se discute a respeito de representação resume-se à questão sobre

a possibilidade de a literatura recuperar a realidade, discursivamente, produzindo sentidos sobre ela, e, em outro vetor, sobre a possibilidade de, também discursivamente, o discurso literário intervir no mundo. Estou falando aqui de um mundo encarado como dimensão de interações tão somente mediadas pela razão, em que as emoções aparecem como acessórias ou consequentes.

Mas a literatura oferece de maneira extraordinária o potencial de disparar em nossas consciências uma infinidade de imagens, que despertam, por sua vez, reações corporais que nos conectam, fisicamente, com o universo ao nosso redor. A tensão entre esses efeitos e a busca ativa por sentido, tensão levada ao paroxismo na catarse aristotélica, define a leitura de literatura, seja na forma de poesia ou na prosa. Se partimos de Aristóteles, contudo, como tantas vezes nos vemos levados a fazer, quando pensamos em representação, creio que não é apenas na sua breve menção à catarse, na *Poética*, que encontraremos um ponto de partida para ampliar o conceito de representação de modo a abarcar também uma dimensão afetiva.

Lembrando a *Poética*, Aristóteles (2015, p. 73) diz que a tragédia, “em função da compaixão e do pavor, realiza a catarse de tais emoções”. Ele não diz mais do que isso, e não temos como saber se, por *katharsis*, ele de fato quer dizer que a tragédia nos livra das emoções ou as refina. Os comentadores da obra aristotélica dividem-se, há séculos, ao interpretar o objetivo dessa *katharsis*. Woodruff (2009, p. 622-623) enumera algumas das possíveis interpretações para o trecho. Segundo ele, o intuito da *mimesis* na tragédia, por meio da catarse, poderia ser: 1) didático, ao afastar, com exemplos, o público de ações movidas por emoções fortes; 2) ético, no sentido de desenvolver hábitos emocionais moralmente saudáveis; 3) terapêutico, por proporcionar uma liberação prazerosa das emoções; 4) intelectual, na medida em que esclarece, para a plateia, a sequência e o sentido dos eventos encenados; e/ou 5) dramático, por organizar os incidentes de modo a eliminar a impressão do público de que as ações encenadas são moralmente repelentes.

Entre as leituras possíveis, há mesmo, portanto, a ideia de que a catarse – e por extensão a *mimesis*, entendida como a reapresentação, esteticamente informada, de uma realidade referencial – sequer envolve o público, exceto como uma espécie de público pressuposto, algo como um leitor ideal. Martha Husain (2002, p. 43-44, 56), por exemplo, afirma que a catarse que uma tragédia deve alcançar, ou completar, está relacionada

à ação, sendo o esclarecimento de uma estrutura sequencial-causal: “Qualquer efeito causal que possa exercer sobre o público (espectador ou leitor), tal efeito não terá conteúdo representacional”, e “todos os aspectos irracionais, fortuitos e personalizados devem ser excluídos da catarse.”

Mas mesmo leituras que se alinhem à interpretação “terapêutica”, como a de Jonathan Lear (1988, p. 325-326), fazem questão de reafirmar o lugar central da racionalidade como fim da catarse. Para Lear, na tragédia, “vivemos imaginativamente a vida de forma plena, mas não arriscamos nada”, e o alívio trazido pela catarse é o de “liberar as emoções em um ambiente seguro”. Há uma consolação, ele escreve, na percepção de que se experimentou o pior, de que não há mais nada a temer, e que o mundo continua sendo “um lugar racional, com sentido”.

De modo geral, portanto – sem pretender, é claro, esgotar as leituras da *katharsis* –, e lembrando que, para Aristóteles, há um desejo inato, no ser humano, de compreender os fenômenos, não há por que pensarmos que, ao mencionar a catarse, há qualquer indício de que o grego está interessado nas emoções como elas se dão, em estado bruto. Posso apenas entender, portanto, que há um apreço não pelo momento em que essas emoções são postas em marcha, mas, sim, pelo resultado desse movimento, que deixa os espectadores em um estado emocional menos violento ou redimido, ou que contribui para seu entendimento da ação encenada, ou mesmo que os permite voltar para o cotidiano racional, aliviados por poder sentir emoções fortes sem correr riscos. Não há brecha, aqui, para a ideia de que vivenciar emoções ou sensações, quaisquer que sejam os contextos, pressupõe correr riscos.

Na poética aristotélica, o deslocamento de tempo necessário à vivência das emoções já coloca a experiência em um patamar de algo finalizado, já circunscrito em alguma espécie de conclusão. Mas e o momento em que o espectador é arrebatado pela emoção, antes de redimi-la ou compreendê-la? Será que esse momento não é fundamental, precisamente por sua violência, para a composição complexa do que é uma experiência de arte e, a partir daí, uma experiência do mundo?

O conceito aristotélico de *phantasia* – fantasia, imagem, imaginação – me parece mais produtivo quando o objetivo é pensar sobre a força exercida pela ficção sobre as nossas emoções. O espaço dedicado exclusivamente ao conceito em sua obra, como parte do tratado *De anima (Da alma)*, é reconhecidamente desarticulado, e o tratamento do tema em outros textos surge mais como complicador do que como

solução. Ainda assim, é justamente porque sua *phantasia* nos convida a interpretações diversas, que podemos, em vez de nos vermos presos às prescrições da *Poética*, circular com mais folga e propor alargamentos mais interessantes da questão.

No tratado *De motu animalium*, Aristóteles relaciona a *phantasia* aos movimentos dos animais. Aqui, essa dimensão imaginativa, como estado de alma, aparece como energia original para que os animais se movam: “O animal se move e progride em virtude do desejo ou da vontade, quando se dá alguma alteração em acordo com a percepção sensorial [*aisthēsis*] ou com a *phantasia*” (ARISTOTLE, 1978, p. 40; 701 a 2). A percepção sensorial, diz, é uma alteração em si própria; já as *phantasiai* levam ao movimento, pois têm a força da sensação: “a forma imaginada do [quente ou frio] ou agradável ou assustador é *como* a coisa de fato” (ARISTOTLE, 1978, p. 42; 701 b 16). Mais adiante, é dado um papel ainda mais proeminente à *phantasia*, como gatilho do desejo que provoca as alterações corporais e, então, a ação (ARISTOTLE, 1978, p. 46; 702 a 16). A faculdade reaparece ainda como disparador de “movimentos irracionais”, já que a forma mais básica do pensamento [*noesis*] e a *phantasia* presentificam os objetos que produzem as afecções (ARISTOTLE, 1978, p. 54; 704 a 17). Assim, se nos permitirmos extrapolar o estado de alma que Aristóteles faz corresponder às *phantasiai* aos efeitos que a ficção produz sobre as nossas consciências – algo que não é do domínio da percepção imediata, tampouco da *dianoia* (ou do pensamento reflexivo) –, entenderemos que desde esses estados conscientes imagéticos podemos ser levados à comoção, pois eles “têm a força da sensação”.

Com essa brevíssima alusão ao pensamento aristotélico, quero aproximar a experiência literária desse estado de alma, ou de consciência, que se aproxima da percepção, pelos efeitos físicos que dispara – e que levam ao movimento –, por meio das *phantasiai*, que, como escreve Aristóteles, são “como um tipo de movimento” gerado pela percepção. Quando falo em *phantasiai*, ou em imagens, não quero tratar apenas de imagens visuais, estáveis, distintas, comunicáveis – mas toda uma gama de sensações também táteis, olfativas, sonoras, sensações de movimento e de estar fisicamente no mundo.

Essa ideia, contudo, de aproximar os efeitos da *mimesis* de algo no sentido das *phantasiai* aristotélicas – em sua potência de disparar afetos corporais – não tem sido levada a cabo nas apropriações do conceito de *mimesis* e de sua releitura como representação literária, que sempre

se baseou, como fim e realização últimos, na configuração de sentidos, seja na produção seja na recepção dos textos. Uma boa definição dessa leitura convencional é trazida por Edward Said na introdução à edição comemorativa de 50 anos da *Mimesis* de Erich Auerbach – que tem o mérito, ainda, de apontar para a participação da leitura, ou da crítica, em sua constituição:

A “representação” da realidade é tomada por Auerbach como a apresentação dramática de como cada autor de fato entende, traz personagens à vida, e esclarece seu próprio mundo; isso, é claro, explica por que, ao lermos seu livro, somos compelidos por uma sensação de revelação que Auerbach nos proporciona ao, por sua vez, re-entender e interpretar e, de modo despretensioso, parecer encenar a transmutação de uma realidade bruta em linguagem e uma nova vida. (SAID, 2003, p. xx)

Quando tomo a representação, entendida como tal, como um lastro da experiência literária, não ignoro que a própria possibilidade de representação por meio da literatura (ou da arte) seja frequentemente posta em cheque. O que é importante notar é que, aceitando-se ou não tal possibilidade, a concepção de representação em si não muda de face: mesmo ao se rejeitar que o texto remeta a uma realidade fora dele, trata-se de uma forma de remissão calcada em um paradigma de representação como apresentação de uma coisa do mundo à consciência, processo que significa que acessamos – ou que não acessamos – a realidade referencial de forma mediada, por meio da leitura interpretativa de um texto. Em outras palavras, é da ideia provocada por tal leitura que podemos dizer, ou não, que de fato remete à realidade, ou que só existe no interior da linguagem, referindo-se à própria linguagem.

É nesse sentido que o teórico Hans Ulrich Gumbrecht argumenta que é necessário um outro paradigma que não o da representação, para que se vislumbre a potencialidade da literatura. Embora Gumbrecht (2003, p. xiv) lance uma mirada fundamental sobre a noção de *presença*, como a contrapartida não intelectual dessas experiências – isto é, como “o impacto que objetos [...] têm sobre os corpos humanos” –, esse impacto não parece caber no universo representacional. Para ele, a representação é a noção que divide a paisagem atual dos estudos literários, entre duas “posições fundamentais sobre como os textos literários – enquanto fatos

materiais e universos de sentido – se relacionam com realidades exteriores às obras em si.” De um lado, diz Gumbrecht, temos a desconstrução, “pertencente à ‘virada linguística’ da filosofia” e para a qual “o contato entre a linguagem e a realidade fora da linguagem não pode ocorrer”. De outro, vemos os estudos culturais, que, como a teoria marxista, não têm dúvidas quanto à conexão da literatura com as realidades extralinguísticas. Gumbrecht (2012, p. 5) defende uma “ontologia da literatura”, que não deve se reduzir a essas duas perspectivas, que têm como fio a concepção de que “textos devem ‘representar’ a realidade extralinguística (ou, no outro lado, de que devem ‘querer’ fazê-lo, mesmo que seja impossível).” Nesse sentido, o autor propõe que o “paradigma da representação” não é o único modo de conectar texto e mundo – e, de fato, percebo que não o é, se entendermos esse paradigma de modo convencional, sem tentar subvertê-lo.

Aquilo que se propõe aqui, justamente, é um conceito de representação em que o acesso à realidade se dê não por meio dos elementos convencionalmente representacionais, mas por aquilo que Peirce chamou de elementos primeiro e segundo. Com essa tentativa, creio que poderíamos, de alguma maneira, até mesmo driblar essa ruptura sugerida por Gumbrecht.

De Peirce a Gumbrecht, tratamos nesta seção de esclarecer que, pela noção que tomamos por convencional de representação, ela é concebida como: 1) a contrapartida mental de uma realidade exterior à mente; contrapartida que 2) não é um efeito imediato e sensorial, mas demanda um voltar-se da consciência sobre si mesma, que decompõe a representação entre o real, seu sentido e sua interpretação; e, assim, 3) secciona o contato do indivíduo com o mundo, transformando aquele em *sujeito* e este em *objeto*; e, por fim, 4) quando modo consciente predominante, esmaece a intensidade das sensações e percepções. Infere-se daí que, pela noção convencional de representação literária, caso se a aceite como possível, 1) o texto, como experiência de produção e de leitura, é capaz de acessar as coisas do mundo; porém, 2) esse acesso é entendido como acesso ao sentido, que é, precisamente, mediado, de um lado, pelo texto e, de outro, pela consciência reflexiva, renovando, no interior da experiência literária, a dicotomia sujeito e objeto.

4 Representação: modos de subverter

A leitura operada sob essa noção convencional de representação não comporta o que é, de fato, a totalidade da experiência literária. Uma outra dimensão, não reflexiva ou não mediada, da leitura é, com efeito, o que se quer desvendar nestas páginas. Não quero, todavia, fechar as portas ao conceito de “representação”, mas, sim, admitir a possibilidade de arrebatá-lo com diferentes fins. Por ora, vale ainda dar um passo atrás, antes do elemento *terceiro* de Peirce, isto é, antes da representação, e tratar brevemente de uma outra dimensão.

Voltemos à sensação e à percepção, como primeiridade e segundidade, de Peirce, descolando-as – mais: guardando-as – da mediação reflexiva. São esses estados, a que chamo de afetos, os protagonistas da faceta da representação de que trata este ensaio. *Afeto*: o impacto do outro literário sobre nossa consciência e nosso corpo, antes que se converta em sentido; mais do que isso, um impacto que carrega dentro de si aquele elemento *primeiro*, feito apenas de qualidades não preenchidas, e que é pura possibilidade, mas nem por isso menos real – o susto do sabor da *madeleine* proustiana mergulhada no chá, que não pode durar mais de um centésimo de segundo antes de se converter em desejo de entender. Como possibilidade e impacto, os afetos são as “forças verdadeiramente em ação no que são frequentemente consideradas representações” e que resistem à significação e à mediação, como “intensidades a-significantes” (ABEL, 2007, p. x). O afeto é comunicável apenas em versões esmaecidas; já o elemento *primeiro* que o compõe é totalmente alheio ao universo da linguagem: “Pare para pensar nele, e ele já voou! [...] Lembre que toda descrição dele será falsa” (PEIRCE, 1974, p. 183, CP I.357).

Como pura possibilidade, seus limites são imensuráveis – no sentido literal, e não no hiperbólico, do termo. Mais do que isso, como fonte de possibilidades, os afetos e suas sensações parecem ser afins à vocação da literatura em si, como provocadora de experiências ilimitadas. Além disso, pode-se argumentar ainda, na esteira da citação de Peirce, que a descrição do elemento primeiro não precisa ter a falsidade como única possibilidade: ele pode ser comunicado como poesia ou ficção. A pergunta que segue é: como esses efeitos – que também podem ser encarados como efeitos de presença –, manifestos como afetos, poderiam irromper em uma atividade tão intrinsecamente intelectual como a leitura de literatura?

A sujeição da presença/afeto ao sentido, fundamento da noção tradicional de representação, se sustenta em um modo de o indivíduo ocidental se constituir, como o sujeito do conhecimento, em um universo em que este é a representação adequada daquilo que está fora da mente, e em que entender a natureza desse conhecimento é entender o modo como a mente constrói as representações. Essa mesma sujeição se alicerça na perenidade da autoconsciência, sempre pronta a irromper e fechar experiências em sentido.

A questão que ainda pulsa é: se parecemos condenados a ver o mundo como uma representação consciente, será possível ampliar o conceito de representação, no que tange às experiências estéticas, de modo a abarcar também o que, na consciência, não é filtrado pelos processos autoconscientes e transmutado, ou carregado, de sentido? Em outras palavras, seria possível pensar em algo como uma representação-afeto?³

Para que isso seja viável, é necessário partir do princípio de que há na consciência a possibilidade de um estado afetivo, isto é, não circunscrito ao entendimento, e que a imaginação opera nesse estado, sendo a dimensão por excelência das sensações e emoções na experiência literária. Um excursão pelo pensamento do filósofo e psicanalista Cornelius Castoriadis acerca das noções de imaginação e de representação nos será produtivo para alcançar essa proposta. Para o autor, a imaginação é a “imperscrutável” pré-condição de toda operação consciente. Ele propõe o conceito de “imaginação radical”, cuja definição não é simples, tanto por sua originalidade quanto por se confundir com o que nos acostumamos a pensar sob outras denominações. O próprio Castoriadis (2005, p. 274, 369), ao conceituá-la, parte do inconsciente freudiano, com a qual ela acaba por se emaranhar, ambos sendo definidos do mesmo modo como um “fluxo representativo/afetivo/intencional indissociável”.

Em outras palavras, a *imaginação radical* é tudo aquilo que a psique propõe e cria e tudo aquilo de que se apropria e que transforma,

³ Não me escapa a proximidade com o conceito de representação-efeito proposta por Luiz Costa Lima, em que o efeito considerado é, ainda, de sentido (ver LIMA, 2014, p. 162-163 e ss.), mas essa discussão excede os esforços deste artigo (ver, sobre isso, DINIZ, 2016, p. 246-262). O que entendo por representação-afeto se diferencia também do “realismo afetivo” de Karl Erik Schøllhammer (2016, p. 145), na medida em que este se ocupa da dimensão ética evocada pelo afeto “como surgimento de um estímulo imaginativo” que a desperta.

desde o contato com o mundo exterior. Para Castoriadis (1997, p. 214), antes de se tornar entendimento, a imaginação não conhece verdadeiro ou falso, certo ou errado: ela “é rebelde quanto à determinância”. É por esse caráter aporético, que faz com que ela resista ao poder de nomeação, que o autor entende que a imaginação é frequentemente escanteada a um ponto cego do debate filosófico, ou interpretada apenas em termos de seus produtos e manifestações, ou seja, das imagens mentais. Para o autor, diferentemente, a imaginação radical é uma espécie de dimensão que se forma inconscientemente das representações que emergem do contato com o mundo exterior e que são acompanhadas de afetos. Mas a imaginação radical não é apenas esse complexo de representações, afetos e desejos: ela é o processo em si de produção e transformação deles, a capacidade de transformar o mundo em imagens e, dentro desse processo, produzir suas próprias imagens, em um modo originário de representação.

Para entender essa forma radical de imaginação é necessário, portanto, rever o conceito de representação – provavelmente a reviravolta conceitual mais significativa da obra do greco-francês. É preciso aqui debulhar da noção de representação toda camada de sentido discursivo, e não apenas isso: a representação de Castoriadis (2005, p. 283) não é a re-apresentação de algo à consciência, mas “um modo de ser único e irreduzível” e “a organização de algo em e através de sua própria figuração, de seu ‘estar colocado em imagens’”. Se, por um lado, essa representação pressupõe certa receptividade de impressões e uma capacidade de ser afetado por elas, ela não se sujeita a uma lógica identitária e determinística, isto é, não há objetos reais que correspondam a cada imagem, tampouco experiências que se identifiquem com representações psíquicas. Representações são imagens ou formas que o inconsciente produz no interior de si próprio ou quando confrontado por objetos e experiências, e não traduções, reflexos ou interpretações desses objetos e experiências.

Inconsciente e imaginação radical são para Castoriadis (2005, p. 281) quase sinônimos: aquele é “o produto e a manifestação contínua” deste, e “seu modo de ser é o de um magma”. Nesse magma, representações, afetos e desejos existem em movimento e transformação contínuos, e é apenas em uma distância discursiva, alheia a esse espaço primordial, que uma representação pode ser descolada dos afetos e desejos que se lhe aderem. Nessa dimensão, há representações de palavras como algo que poderia transmitir algum tipo de racionalidade; não pode haver simbólico (CASTORIADIS, 2005, p. 293).

Esse magma de representações, afetos e desejos existe em um modo que só é possível antes de qualquer lógica identitária – de qualquer *um para um*. Castoriadis (2005, p. 343) percebe o embaraço e o paradoxo de tentar conceituá-lo em linguagem, propondo, “para ajudar”, apenas o seguinte enunciado: “Um magma é algo a partir do qual se pode extrair (ou no qual se pode construir) um número indefinido de organizações conjuntistas (*ensemblistes*), mas que não pode jamais ser reconstituído (idealmente) por uma composição conjuntista (finita ou infinita) dessas organizações.”

É importante fazer a ressalva de que o estado de magma das representações não exclui delas suas significações, porém estas não têm a estabilidade como modo de existência. Ao contrário, “uma significação é *indefinidamente* determinável [...], sem que, por isso, seja determinada” (CASTORIADIS, 2005, p. 346). Nesse sentido, Wolfgang Iser (1993, p. 210) entende a imaginação radical como o “outro” da precisão semântica e, então, como a transformação sempre potencial do sentido. A determinância é, como as imagens, somente um produto, que pode ser desfeito, jogado fora, transformado. As significações são imaginárias justamente porque não são nem racionais (“não podem ser ‘construídas de forma lógica’”) nem reais (“não podem ser derivadas das coisas”) (CASTORIADIS, 2010, p. 48).

Se a proposta de Castoriadis claramente ampara – com a ideia de um fluxo de representações e afetos que constituem um mundo para o indivíduo – o meu intuito de encontrar uma dimensão consciente em que possamos “retornar às nossas casas”, a associação entre imaginário radical e inconsciente cria um problema a ser resolvido: como acessamos, se é que acessamos, as representações no estado de magma? Isso equivale a dizer: como, de fato, adentramos o mundo indistinto de representações e afetos? Ou, em outro vetor, como o aspecto magmático das representações poderiam irromper à consciência, isto é, nos *afetar*?

Uma maneira de estabilização do fluxo de representações se dá pelo pensamento e pela linguagem, por meio das determinações e configurações sociais que se chocam ao magma representativo e fixam momentaneamente uma significação. Como se daria, por outro lado, a irrupção, mesmo efêmera, das imagens-representações em um modo alheio ao racional-discursivo? Lembro, aqui, a afirmação de Sigmund Freud (2010, loc. 1711-1720) de que as fantasias “chegam perto da consciência” e “não são incomodadas enquanto não possuem um investimento intenso”. A nebulosidade da ideia de um “chegar perto da

consciência”, bem como a própria indefinição da noção de consciência na teoria psicanalítica, me leva a propor, para fora da exegese freudiana, que, como as fantasias, também as representações e seus afetos podem “chegar perto da consciência” – esta última extrapolada como autoconsciência, entendimento, ou como foco da atenção consciente. Chegar “perto da consciência” seria, assim, estar no domínio dos afetos (sensações e emoções), sem ser apropriado pela consciência reflexiva.

Como Castoriadis deixa bem claro que entende o inconsciente de Freud tanto como sua maior descoberta quanto como uma dimensão pobremente explorada, é razoável admitir que a *imaginação radical* se desvincula da noção original de inconsciente justamente em suas qualidades não discursivamente atingíveis. Enquanto a Freud interessam sobretudo as manifestações externas e sua vinculação lógica com os processos inconscientes, a Castoriadis parece atrair precisamente a qualidade indeterminada desses processos e suas representações. Tomo-o, assim, como um “aliado” na tese de que, em um estado primordial, não racionalizado (o que ele chamaria de estado “não identitário-conjuntista” do imaginário), as representações-imagens não têm referências estáveis, criando uma indistinção entre lembranças, produtos da imaginação, reações à experiência viva imediata etc., o que as localiza, no âmbito da experiência literária, como seus efeitos propriamente afetivos, sem deslocá-las da seara da representação literária (entendida como relação entre texto e mundo), mas estabelecendo-as como parte fundamental desta. No que tange à leitura literária, entendo-a e ao texto como impulsos de estabilização momentânea de imagens magmáticas; em outros termos, proponho que, acionadas pelo objeto literário, imagens que existem latentes e indissociáveis umas das outras no imaginário radical do leitor – nesse magma, que é em si próprio, um espaço de imbricamento (e não de coabitação) entre indivíduo e mundo –, emergem transitoriamente à superfície da consciência, compondo a experiência de representação literária. E isso, não por referirem-se a um objeto determinado do mundo, mas por referirem-se a como esses objetos encontram uma outra forma de existência, em fluxo, no interior do imaginário do leitor.

5 Representação: modos de habitar

Problematizar a noção de representação, no contexto da literatura, com base, agora, em um confronto com modos não ocidentais

de encará-la, é o objetivo de Marília Librandi-Rocha (2012), ao propor uma “teoria literária ameríndia”. A autora parte de uma cena narrada pelo antropólogo Claude Lévi-Strauss, em sua temporada com os índios nambikwara: um líder da tribo desenha em um papel algumas linhas sinuosas, como que imitando a escrita ocidental, e entrega ao francês, que finge decifrá-las.

Em *Tristes trópicos*, Lévi-Strauss descreve a cena, no episódio “*Leçon d’écriture*” (“Lição de escrita”), como uma encenação, em que o índio, mais do que enganar a si mesmo, pretende surpreender seus companheiros, convencê-los de que havia conseguido se aliar ao branco e que participava de seus segredos. Era a primeira vez que a escrita chegava aos nambikwara, e havia sido usada para “um fim sociológico”, atribuir prestígio àquele que a utiliza (LÉVI-STRAUSS, 1955, p. 350-351). Duas décadas depois, Jacques Derrida (1967, p. 149-150) questionou, de modo polêmico, a leitura de Lévi-Strauss, a quem entende como um defensor da possibilidade de representação atual e consciente de um texto na experiência daqueles que o produzem ou desvendam. Para Derrida, a *leçon d’écriture* é um episódio da “guerra antropológica”, baseado na violência simbólica da imposição da palavra escrita tanto como modo de opressão quanto como ferramenta de demolição da inocência, o que pressuporia a armadilha de um tropo do etnocentrismo que o próprio Lévi-Strauss gostaria de acusar: o de uma comunidade pura, que a cultura ocidental vem contaminar, agora com as *letras*.

Librandi-Rocha (2012, p. 180-181) observa que, apesar da grande diferença entre as interpretações de Lévi-Strauss e Derrida, ambos leram as linhas traçadas pelo chefe nambikwara para criticar sua própria cultura de origem: no primeiro caso, o domínio colonial europeu; no segundo, o pensamento europeu dominante. As linhas do chefe nambikwara mostram para Lévi-Strauss que uma das funções da comunicação escrita é subjugar e dominar o outro. Para Derrida, o episódio aponta para a ilusão da separação abissal entre a fala e a escrita, e mostra que o sentido está sempre em movimento. Em qualquer caso, o que de fato continua obscuro é o ponto de vista indígena sobre tais sinuosas linhas. O que o incidente poderá expressar para seu protagonista ou, de qualquer modo, como pode ser lido em uma perspectiva que desestabilize a própria noção tradicional de representação, isto é, a evocação de algo por meio de um signo ou conjunto de signos – seja ela estável, instável ou impossível?

A proposta da pesquisadora é reler as linhas nambikwara não como farsa, mas como uma lição sobre a experiência estética, isto é, como cena de origem do jogo mimético. Toma-se como referência para este a produção de diferença como o efeito que a representação promove por seu embate entre o diferente e o semelhante. A questão proposta por Librandi-Rocha (2012, p. 195) é: “[Q]ue tipo de mimesis está envolvida na ‘farsa’, na encenação do chefe indígena que finge escrever diante do antropólogo? É apenas uma imitação e uma cópia falhada, ou seria exagerado dizer que esse traço põe ‘a máquina da mimesis em funcionamento’?”

Se tomarmos o “exagero”, podemos considerar que, como em uma definição muito simples da representação ficcional, uma cópia da realidade produz uma reação em seu receptor precisamente pelo seu deslocamento em relação a ela, e ao que se esperava do gesto. Librandi-Rocha (2012, p. 196-197) sugere que, se pensarmos o cotidiano como o “império do semântico”, que precisa sofrer uma “pequena crise”, para que ocorra uma experiência estética, pode-se considerar que essa condição foi cumprida por Lévi-Strauss, em sua “pequena crise” diante das linhas nambikwara.⁴ Além disso, cumprem-se também as condições intrínsecas ao entendimento da arte como algo que “não tem a comunicação como seu principal vetor” e cuja “vitalidade reside na resposta que provoca”, solicitando “uma interação performática entre os atores”, para que se dê, como também diria Iser (1993, p. 281 e ss.), uma forma de representação que se baseia na encenação.

O intuito da transposição de definições entre o episódio narrado por Lévi-Strauss e o conceito de experiência estética é, para Librandi-Rocha (2012, p. 182-183), repensar a literatura ocidental *a partir de* um pensamento indígena e, com isso, “estranhar nosso modo de pensar a literatura” e “sugerir a possibilidade de tornarmo-nos nativos da literatura e seus mundos”. Com isso, seria experimentada “a situação paradoxal de tornar-se estrangeiro em relação ao seu próprio pensamento”, esmaecendo-se os limites entre ele e uma outra forma de consciência. Para tornar esse exercício possível, escreve ela, talvez seja necessário incorporar na crítica literária uma certa dose de ficção, isto é, escapar ao domínio estrito do concebível pela razão como real.

⁴ A autora, no entanto, deixa implícito que a crise radical causada pela “suspensão total do significado” necessariamente demanda uma “reocupação semântica” subsequente por parte do receptor, o que, no caso de Lévi-Strauss significa a construção de “uma crítica generalizada à função da escrita” (LIBRANDI-ROCHA, 2012, p. 197).

Se “experimentar outras imaginações é o que a ficção produz continuamente como possibilidade e exercício”, talvez os estudos literários se vejam em crise, cogita Librandi-Rocha (2012, p. 184), porque continua-se a recusar à ficção o direito de uma existência plena. Nesse contexto, não posso deixar de me encantar com as possibilidades advindas da proposição de que o “pensamento ameríndio ou melanésio é distinto do nosso [...] não porque tenham distintos pontos de vista sobre os mesmos objetos, mas porque os mundos que eles pensam são outros” – como pode ser dito também da ficção e da poesia.

Para que isso fique mais claro, assim como suas possibilidades como ponto de partida para repensar a representação, é preciso lembrar que o mundo ameríndio baseia-se em um processo perene de personificação, em que há diversos mundos simultaneamente possíveis, ainda que nem sempre acessados. Mesmo que cada *pessoa* de cada um desses mundos – plantas, animais, personagens, espíritos, mortos, deuses – viva em sua própria província de sentido, não há uma província “principal”. Isto é, os domínios de animais personificados, deuses, espíritos não são sujeitos ao mundo cotidiano, domínio da racionalidade.

Essa interferência latente entre as diversas províncias dá a Librandi-Rocha (2012, p. 189-191) a liberdade de pensar a literatura como vivência, ou seja, como a possibilidade de “ter acesso e ser acessado por outras vidas”, o que só pode ser feito, sob a perspectiva ameríndia, assumindo-se o corpo dos personagens, entendidos como “uma roupa que se veste e se desveste, a depender da situação e dos encontros passíveis de alteração.”

Com isso, de uma noção de representação que a opõe à realidade – isto é, que pressupõe uma só realidade e, portanto, qualquer outro mundo como algo que se opõe a ela –, pode-se vislumbrar a possibilidade de uma noção de representação, entendida ainda como um deslocamento produtor de sentido em relação à realidade perceptível e, que, no entanto, promova a convivência de mundos, com a ampliação da nossa experiência deles, em uma ampliação da própria ideia de *mundo*.

6 Representação: modos de ampliar

A leitura de literatura é um exercício, em sua origem, *racional*. É preciso dominar ferramentas intelectuais para decodificar a escrita, para se acomodar nos diferentes gêneros, para realizar a síntese de informações (narrativas, reflexivas etc.) propostas. Não é possível adentrar o território

da ficção ou da poesia como se joga o corpo no mar: o corpo aqui é ativado pela via do intelecto e não pelo toque direto do sol e da água. Mas ninguém há de questionar que a experiência reflexiva produz emoções, isto é, que muitos afetos são produzidos porque entendemos, ou mesmo interpretamos, uma obra literária, criando, neste último caso, um sentido *ex situ*. Por que será difícil, então, pensar o caminho inverso, por que não cogitar sobre a contribuição dos afetos – quero dizer: os mais fugazes, os menos capturáveis em discurso – sobre o sentido? Afinal, em termos banais, o que sentimos ao ler um livro contribui – deseja-se que contribua, para não sermos robôs interpretativos – para a compreensão de seu todo, do mesmo modo que crenças e ideologias. Mas vamos um pouco além da própria dimensão significante. Por que não pensar que esses afetos, por sua energia precisamente corpórea, redimensionam a própria força representacional da literatura quando esta é posta em movimento?

A experiência viva que a leitura literária desperta, sua porção que não se converte imediatamente em sentido ou que jamais se converterá, contribui para uma diferença de realidade que terá sua contrapartida também na experiência viva (percepção, sensação, ideia, vivência, conceito) de mundo. Voltemos, brevemente, à noção radical de imaginário de Castoriadis: aquele magma de afetos, desejos e representações, em que estas são formas ou imagens originadas das experiências de real, mas não correspondentes diretas delas. A representação de Castoriadis (2005, p. 276, 331) “não tem fronteiras, e toda separação que é nela introduzida nunca pode ser considerada pertinente”; ela “não é o delineamento do espetáculo do mundo, é aquilo no qual e por meio do qual, em um dado momento, o mundo aparece.”

Se transpusermos essa noção de representação à experiência literária, e entendermos o texto literário como um mundo – e a literatura em sua ontologia própria –, podemos sugerir uma espécie de interferência entre esses mundos – aquele que se dá a ver, momentaneamente, de uma estabilização sempre muito breve do imaginário, e aquele que habitamos ao adentrarmos no universo ficcional. Aproximando Librandi-Rocha e Castoriadis, é preciso que experimentemos a literatura não apenas de modo intelectual, mas como vivência – conforme o que a autora define como acessar e ser acessado por outras realidades, corporeamente – para que de fato essa vivência permita que aquele outro mundo, aquele no qual imbricados estamos nós e a realidade como se absorve em nós, apareça. Encarando o mundo ficcional como um mundo que podemos penetrar

por meio da imaginação, isto é, por um estado afetivo da consciência, podemos compreender como ele pode entrar no fluxo magmático da representação de Castoriadis e que entendo, precisamente, como a conexão possível entre nós e as coisas do mundo não mediada por conceitos e interpretações. Para que isso seja possível, devemos lembrar, com Gumbrecht, que não é apenas por meio do sentido produzido ao lermos um texto que interagimos com esse texto; há também que considerar seus efeitos de presença – o impacto que, de alguma maneira, eles exercem sobre nosso corpo sensível.

Recusando, no entanto, a ideia de que, para que consideremos esse impacto, é necessário sairmos do paradigma da representação, proponho que se pense a representação literária como uma relação total entre leitor e mundo, em que afetos e significados racionais se interpenetram para determinar uma conexão com a realidade exterior viabilizada pela leitura. Com essa ideia em mente, retomo e lanço como rastro a ideia de uma representação-afeto, entendida como a possibilidade de, no interior da experiência literária, sentirmos, assim como refletirmos sobre, o mundo – que deixa de ser apenas um objeto que perscrutamos à distância (ainda que nos saibamos, racionalmente, partes dele) e se torne um espaço que penetramos como nossos corpos e seus afetos. Para isso, é preciso permitir à nossa imaginação resistir, de quando em quando, ao entendimento. O que não se circunscreve em sentido, como um *excedente de vida*, é potência e é nostalgia, sob a forma de um vácuo deixado pela presença efêmera. Essa nostalgia se converte no desejo de uma renovação, imprevisível, dos momentos de afetos intensos que, uma vez vividos, nos levarão sempre, para que nos sintamos no mundo real, de volta às páginas dos livros.

Referências

ABEL, M. *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique After Representation*. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2007.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.

ARISTOTLE. *De Motu Animalium: text and translation*. In: NUSSBAUM, M. C. *Aristotle's De Motu Animalium*. Tradução de Martha C. Nussbaum. Princeton: Princeton University Press, 1978. p. 19-56.

CASTORIADIS, C. The Discovery of the Imagination. In: _____. *World in Fragments: Writings on Politics, Society, Psychoanalysis, and the Imagination*. Tradução de David Ames Curtis. Stanford: Stanford University Press, 1997. p. 213-245.

CASTORIADIS, C. *The Imaginary Institution of Society*. Tradução Kathleen Blamey. Cambridge, Malden: Polity, 2005.

CASTORIADIS, C. Imaginary Significations. In: ESCOBAR, E. (Org.). *A Society Adrift: Interviews and Debates, 1974-1997*. Tradução de Helen Arnold. New York: Fordham University Press, 2010. p. 45-68.

DERRIDA, J. *De La Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

DINIZ, Ligia G. *Por uma impossível fenomenologia dos afetos: imaginação e presença na experiência literária*. 2016. Tese (Doutorado em Literatura) – Faculdade Letras, Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

FREUD, S. O inconsciente. In: _____. *Introdução ao narcisismo, ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Obras completas v. 12. Tradução de Paulo César Lima de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Edição Kindle).

GUMBRECHT, H. U. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2003.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosphere, Mood, Stimmung: on a Hidden Potential of Literature*. Stanford: Stanford University Press, 2012.

HADDOCK-LOBO, R. Notas sobre o trajeto aporético da noção de experiência no pensamento de Derrida. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 27, n. 53, p. 259-274, 2013. Doi: <https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v27n53a2013-p259a274>.

HUSAIN, M. *Ontology and the Art of Tragedy: an Approach to Aristotle's Poetics*. New York: State University of New York Press, 2002.

ISER, W. *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology*. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

LEAR, J. Katharsis. *Phronesis*, Boston, v. 33, n. 3, p. 297-326, 1988. Doi: <https://doi.org/10.1163/156852888X00216>.

LÉVI-STRAUSS, C. Leçond'écriture. In: _____. *Tristes tropiques*. Paris: Plon, 1955. p. 347-360.

LIBRANDI-ROCHA, M. Escutar a escrita: por uma teoria literária ameríndia. *O Eixo e a Roda*, Belo Horizonte, v. 21, n. 2, p. 179-202, 2012.

LIMA, L. C. *Mimesis*: desafio ao pensamento. 2. ed. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.

MANDIK, P. *Key Terms in Philosophy of Mind*. London, New York: Continuum, 2010.

PEIRCE, C. S. *Collected Papers*. v. I - Principles of Philosophy. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1974.

PUTNAM, H. *Reason, Truth and History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981. Doi: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511625398>.

RAMOS, G. *Infância*. 39. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.

RORTY, R. *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton: Princeton University Press, 1980.

SAID, E. W. Introduction to the Fiftieth-Anniversary Edition. In: AUERBACH, E. *Mimesis*: the Representation of Reality in Western Literature. Fiftieth-Anniversary ed. Princeton: Princeton University Press, 2003. p. ix–xxxii.

SCHÖLLHAMMER, K. E. Um mundo de papel: reflexões sobre o realismo de Luiz Ruffato. *Alea: Estudos Neolatinos*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 232-242, 2016.

TYE, M. Précis of Ten Problems of Consciousness. In: HEIL, J. (Org.). *Philosophy of Mind*: a Guide and Anthology. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 657-664.

WOODRUFF, P. Aristotle's Poetics: the Aim of Tragedy. In: ANAGNOSTOPOULOS, G. (Org.). *A Blackwell Companion to Aristotle*. Blackwell Companions to Philosophy. West Sussex: Blackwell, 2009. p. 612-627.

**Literatura na margem: pensando
o par centro/periferia entre filosofia e estética**

*Literature in the margin: thinking of the pair
center/periphery between philosophy and aesthetics*

André Luiz Barros da Silva

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
alb2.barros@gmail.com

Resumo: Com base na abordagem de S. Santiago para a questão do par centro/periferia em célebre ensaio de 1971, investiga-se certas vias de reflexão sobre a literatura latino-americana (e brasileira) em relação ao campo literário nos centros economicamente mais estáveis. Se Santiago se valera de obras de filósofos (Derrida, Foucault) para tornar mais sutil a reflexão sobre o tema, chegando a propor que a ressignificação do par cópia/modelo poderia positivar a experiência do escritor da periferia do capitalismo, L. C. Lima usará conceitos da antropologia para tentar lidar com a mesma questão, em 1997. Na trilha do pensamento francês (lembramos que a economia europeia se torna menos central desde fins do século XIX), trata-se de ver como o próprio par centro/periferia pode ser repensado. Diderot, no século XVIII, na escrita de romances e ensaios, pensa a questão por outra via, em momento primordial da hegemonização da cultura europeia. No debate contemporâneo, J. Rancière a pensa pela via da análise da perda da centralidade da narrativa realista de concatenação causal, triunfante no século XIX europeu. Incorporada esteticamente, a tensão do par periferia/centro remete a uma dinâmica produtiva entre os dois *loci*, cuja ligação mútua é inescapável.

Palavras-chave: teoria da literatura; Diderot; filosofia; Derrida; Deleuze; literatura e Iluminismo.

Abstract: Based on S. Santiago's approach to the question of the pair center/periphery in a famous 1971 essay, we investigate certain frames of thought about Latin-American (and Brazilian) literature in its relation to literary domain in economically stable centers. While Santiago resorted to the work of philosophers (Derrida, Foucault) to make subtle the discussion of the theme, ultimately proposing that the re-signification of the pair copy/model could turn positive the experience of the writer of the periphery of capitalism, L. C. Lima uses concepts from anthropology to deal with the same issue, in 1997. Along the lines of French thought (let us remember that European economy became less central from the end of the XIXth century on), we try to investigate how the couple center/periphery can be re-analyzed. Diderot, in the XVIIIth century, in the writing of novels and essays, considers the issue in another way, in a moment of primordial homogenization of European culture. In the contemporary debate, J. Rancière thinks about the issue through the analysis of the loss of centrality by the realistic narrative constituted by causal concatenation, which was triumphant in the XIXth century in Europe. Aesthetically incorporated, the tension of the pair periphery/center refers to a productive dynamics between the two *loci*, whose mutual ties are inexorable.

Keywords: theory of literature; Diderot; philosophy; Derrida; Deleuze; literature and enlightenment.

Recebido em: 2 de novembro de 2016.

Aprovado em: 8 de março de 2017.

A tradição de refletir sobre a condição periférica da cultura brasileira, entre críticos e pensadores da literatura no país, é uma espécie de imposição a partir da contingência. É compreensível que tal pressão dos fatos enquanto fatos, autoproclamados *concretos*, tenha determinado uma opção recorrente, na história do tratamento de tais questões, pela metodologia e pelo instrumental teórico circunscritos às ciências sociais, políticas ou econômicas. E, no entanto, ainda na virada dos anos 1970 e, de novo, em fins dos anos 1990, houve esforços para ampliar tal instrumental e tal metodologia, com fins de sofisticação reflexiva e, certamente, também de posituação da perspectiva que se constrói, apesar de tudo, na periferia do sistema econômico e político mundial, no Brasil e na América Latina.

Tal “condenação” de lidar apenas com *hard facts* (o termo em inglês nos parece enfático e didático para traduzir a ambição de concretude de tal esfera de especulação) tem raízes tênues que parecem se perder não apenas nos campos mais sutis da disputa filosófica, que, como se sabe, é de “longa duração” em nossa cultura ocidental, mas também no campo específico do estético, que interessa mais de perto à reflexão sobre a literatura. Nos exemplos que traremos a seguir, de estudiosos brasileiros da literatura, flagra-se tal esforço segundo um impulso a se pensar o fenômeno literário, uma tensão incorporada à própria prática de escrita pelo autor latino-americano. Por outro lado, articulações de pensadores franceses do campo filosófico, como Derrida e a dupla Deleuze e Guattari, com ou sem o desvio enriquecedor da via antropológica – que representou certo esforço no interior das ciências humanas em complexificar a concepção do campo em que o estético atua em pé de igualdade com as pressões ditas *concretas*, ou seja, o campo da cultura –, concorreram para que os estudiosos brasileiros construíssem uma compreensão do par periferia/centro sem abdicar dos níveis abstratos de conceitualização – apesar da propalada dificuldade de debate filosófico fora do dique institucional dos estudos acadêmicos de filosofia. Se, a partir daqueles anos 1990, uma hegemonia não apenas das ciências sociais mas também do cientificismo estruturalista (que tinha como aliado a linguística) dominavam os departamentos de Letras no Brasil, lembraremos como desde o início dos anos 1970, com o texto referencial “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de Silviano Santiago, recorre-se a críticas que cruzam filosofia e análise intraestética, remetendo a um entrelaçamento sutil de que os estudos literários não podiam prescindir.

Mas, para que não nos fixemos apenas em um lance de dados teórico, recortaremos outro momento, no qual Luiz Costa Lima recorrerá à antropologia, em “O pai e o *trickster*” (1998), para propor um outro modo de engate da reflexão abstrata (aproxima-se antropologia e filosofia, no texto) com a almejada concretude na análise dos fenômenos que, não se pode esquecer, são culturais e estéticos, embora com raízes em solos social, político e econômico. Se assim o é, pode-se visitar o momento, afastado no tempo, mas teoricamente fundamental, em que a própria Europa elaborou formas de lidar com sua crescente e prenha centralidade e com a periferia a partir daí produzida. Assim, analisaremos os modos como Diderot, autor nuclear do Século das Luzes, incorporou tal tensão constitutiva não só em ensaios mas também no ato da escrita romanesca. Finalmente, recorreremos a Jacques Rancière para incluir um

novo modo de imbricação entre tais planos distintos, mas não isolados. Sendo um autor da França, país cuja centralidade cultural se abalou nos últimos 60 ou 70 anos, e refletindo ele, em ensaio recente, sobre o cerne da literatura europeia (francesa e inglesa) numa virada estética fundamental rumo ao século XX, sua contribuição parece rica para o encaminhamento de uma reflexão sobre planos distintos, abstratos, concretos e estético-filosóficos, que não deixe de abarcar, em sua trilha, a tensão entre periférico e central.

*

Em seu “O entre-lugar do discurso latino-americano”, de 1971, Silviano Santiago empreende um trabalho de valorização do deslocamento que as obras dos escritores da América Latina necessariamente representam em relação a uma (historicamente construída) centralidade cultural europeia. Diante da questão enunciada – qual seja: “Qual seria a atitude do artista de um país em evidente inferioridade econômica com relação à cultura ocidental, à cultura da metrópole, e finalmente à cultura de seu próprio país?” (SANTIAGO, 2000, p. 17) –, desenvolve um modo de positivação do produto estético dessa tensão, justapondo o par centro/periferia ao par modelo/cópia. Não nos esqueçamos de que este último, retrabalhado ficcionalmente por Jorge Luís Borges em seu célebre *Pierre Menard, autor do Quixote*, é um par que se perde nos tempos de longuíssima duração da cultura clássica grega, se lembramos, por exemplo, do conceito de emulação, a resolver, segundo os preceitos daquela poética antiga, a tensão entre os dois polos cópia/modelo. Nada como uma questão bastante enraizada na história da poética e da retórica ocidental para possibilitar uma nova leitura dessa própria cultura central a partir da margem. Se o modelo pesa como “influência”, ou seja, como marco zero referencial e reverencial, a estratégia do crítico brasileiro – com base nos abalos que o argelino Derrida trouxera para outro *entre-lugar*, propriamente o que separa/une os estudos literários e a filosofia – será a de ressignificar a própria ideia de cópia não como produto da matéria-prima (em época de arraigamento cabal do produtivismo lucrativo capitalista), mas como resto que mantém a tensão e a hibridação do *locus* e do processo que o engendrou (termo que retornará em artigo de Silviano mais de 40 anos depois, “O efeito de um enxerto”, sobre a mistura de gêneros marcante da modernidade; artigo que, aliás, traz também de volta

Derrida e seu conceito de *greffe*, enxerto – cf.: SILVIANO, 2011). Perder-se-á a ideia de pureza do modelo, muito pregnante na Antiguidade, mas que a capacidade de abstração de um Derrida reencaminhará como impossível de ser mantida no momento contemporâneo. Como indica uma nota do ensaio que lhe faz referência, se é impossível traduzir um texto original, que se conviva, então, com o fato de que a transformação que o tradutor/traidor lhe faz é, na verdade, uma contribuição rigorosa e deformadora.

O artigo de 1971 fora escrito quando, no plano dos debates filosóficos e no da luta política nos próprios *campi* europeus e norteamericanos, a questão do foco na diferença enquanto diferença se tornava importante modo de lidar com as tensões sociais e culturais, a refletirem o âmbito mais etéreo da reflexão. A referência é clara:

Poder-se-ia surpreender a originalidade de uma obra de arte se se institui como única medida as dívidas contraídas pelo artista junto ao modelo que teve necessidade de importar da metrópole? Ou seria mais interessante assinalar os elementos da obra que marcam sua diferença? (SANTIAGO, 2000, p. 17)

As respostas que o autor dará às questões colocadas de início seguem a trilha do pensamento da diferença francês da época, surgidos em obras de pensadores que transitavam entre filosofia e literatura, como Foucault e Derrida (no caso do primeiro, também nos campos da história e da história das *epistemês*). Um conceito percorre o ensaio como um marcador – o de transgressão dos limites impostos pelo modelo. Se na modernidade o campo do estético se caracteriza por acolher de forma crucial, nos planos contedístico e formal, expressivo e material a questão do ultrapassamento dos limites já dados (das escolas, dos gêneros, dos experimentos já feitos, do já dito, mas também, eventualmente, da moral, das ideologias, das doutrinas etc.), como pensar a transgressão de quem está na margem daqueles que, principalmente no século XX, estabeleceram os modos e as trilhas do transgredir, ou seja, os artistas dos centros hegemônicos da cultura ocidental? Por outro lado, se a própria posição do artista da periferia, da margem já o coloca numa situação de transgressor em relação ao centro, essa transgressão não estaria sendo vista como meramente automática e heroicamente inescapável? Não teria havido o perigo de uma valorização (positivação) exagerada e idealizada do que pode fazer a margem, o artista da margem e a margem que o artista traz consigo de nascença?

Se tal questão se manterá estratégica para Silviano (e o exemplo, citado acima, do ensaio de 2011 só o comprova), outro estudioso da literatura se aproximará dela pela via antropológica para tentar desvelar modos menos duros (menos economia, mais filosofia) de abordagem da questão. Luiz Costa Lima já se caracterizara, em ocasiões seguidas, por apontar o preocupante esgarçamento do tecido ambiental da *intelligentsia* brasileira, no qual debates reflexivos mais sutilizados (para não dizer abstratos) muito pouco prosperavam. Isso acontecera esparsamente em livros como *Dispersa demanda* (1981) ou *Pensando nos trópicos* (1991). Mas será no ensaio “O pai e o *trickster*” (LIMA, 1997), que sistematizará ideias sobre o fenômeno. E o que emerge do texto é, a um só tempo, uma fidelidade a questões trazidas pelo ensaio de 1971 de Santiago e a preocupação em lidar com as dificuldades que a positivação inevitavelmente traz. Recorre à antropologia, da qual traz conceitos como o de *campo* ou de *frames*, para circunscrever, sem descritivismo ou determinismo socioeconômico, as especificidades das duas esferas de cultura que recorta, a rica, dos países de proa do capitalismo, e a menos rica, dos países menos estruturados e confortáveis, economicamente falando.

Em vez de centro/periferia, Costa Lima prefere os *campos* metropolitano e marginal, que correspondem, em algum grau, àqueles, segundo uma concepção sofisticada do conceito de *campo*, definido por Wlad Godzich, conceito marcado por sua plasticidade teórica: ele delimita o espaço simbólico onde determinados *frames* atuam de forma constante e determinada. *Frames*, segundo a reflexão de Erving Goffman, são os modos de organização sógnica e comportamental mínimos, talhados para diminuir as ambiguidades no trato social cotidiano. Com base nessa discussão, que desloca o interesse do analista das sociedades latino-americanas da pura e simples diferença (socioeconômica) para a propriamente cultural (podíamos acrescentar: e, portanto, perceptiva, semiótica), o autor sugere a bipartição entre a *exploração dos limites dos frames*, que seria o destino dos autores das sociedades mais ricas, e a *explosão dos limites*, dos das menos ricas.

A *exploração dos limites* seria um modo de lançar as questões antropológicas que emergem do texto literário – conteudística ou formalmente – até o ponto em que se perceberia um chão sólido a circundar e, no limite, determinar o destino dos atos transgressivos. Esse solo de estabilidade cultural (ou seja, de pressão estabilizadora dos *frames* consagrados naquela cultura) surgirá ao longo da narrativa

e, em geral, impor-se-á no desfecho, muitas vezes frustrando o próprio ímpeto explorador antes demonstrado. O exemplo dado, no caso, é o conto longo *A morte em Veneza*, de Thomas Mann. A *explosão de limites* seria transgressividade que parte de vazio ou descontinuidade inicial problemática, pois caracteriza um meio cultural em que as balizas (os *frames*) são muito menos estabelecidas ou pregnantas. Essa fluidez inicial faz do ímpeto transgressivo algo um tanto temerário, já que não há garantias mínimas do solo de onde se sai, das balizas de que se parte e, portanto, o valor do ato transgressor é ele mesmo diminuído, se não tornado errático. O autor esclarece que não há diagnóstico valorativo quanto aos resultados de tais caminhos artísticos nos dois campos destacados: pode haver recrudescimento dos ímpetos iniciais, tanto o *explorador* quanto o *explosivo*, ou eles podem obter sucesso (o autor cita o cinema de Glauber Rocha como prova disso) (LIMA, 1997, p. 273).

É interessante lembrar que o ensaio de Santiago se iniciava com uma citação protoantropológica, de Montaigne, e logo trazia à baila o modo como Derrida, no seu *L'écriture et la différence*, destacava o papel que a etnologia dos primórdios (essa antropologia *avant la lettre*...) tivera na desmontagem (desconstrução, diria ele) da metafísica ocidental. Também de forma curiosa, Derrida reforçara tal afirmação com um esforço em aproximar a etnologia de outras dimensões não estritamente culturais: “Este momento [*do nascimento da etnologia*] não é apenas um momento do discurso filosófico [...]; é também um momento político, econômico, técnico etc.” (SANTIAGO, 2000, p. 11).

Notemos o recurso à antropologia para tratar de um fenômeno especificamente literário e, portanto, estético que, como se sabe, em sua especificidade mesma não pode ser isolada das outras dimensões envolvidas no fenômeno. Ironicamente, no ensaio que analisamos, o próprio Costa Lima faz referência a certo textualismo – antissociológico – do desconstrutivismo derridiano: “Diante da *différance* sobre a qual se monta a linguagem, a realidade se torna um fantasma, algo sem substância.” (LIMA, 2000, p. 386). Mas há um trecho em que o crítico é taxativo quanto ao fechamento de portas que a própria instabilidade política e econômica à qual ele se refere determinou quanto a um questionar-se propriamente filosófico entre os que refletem sobre a literatura.

[...] desde a independência de seus países, os intelectuais latino-americanos têm interpretado suas respectivas sociedades com um instrumental de ordem sociológica, do

qual afastavam como suspeito qualquer questionamento de tipo filosófico. O tratamento filosófico das questões era confundido com o ecletismo e o antiexperimentalismo da época colonial [...]. (LIMA, 1997, p. 254)

Nota-se, portanto, a variância entre o diálogo com a antropologia em suas questões específicas e a ideia de que esta ciência humana, em sua atuação, determina transformações de visão que chegam ao campo de filosofia – aliás, como o fizera Derrida no trecho citado. Na verdade, e como ficou patente com os imensos prestígio e credibilidade da antropologia a partir dos anos 1950, tendo o nome de Lévi-Strauss e sua antropologia estrutural como chão, há uma centralidade (temporária, no entanto) dessa disciplina até no campo da teoria da literatura, com o movimento disperso do estruturalismo. Em *Mimesis: desafio ao pensamento*, um livro no qual a questão citada em seu título é cruzada com conceitos filosóficos de amplitude, como o de sujeito, Costa Lima critica o textualismo da corrente desconstrucionista. Trata-se de mostrar como o ímpeto de desconstruir o conceito de “verdade”, fincado na metafísica ocidental desde a Grécia antiga – e no mesmo livro o autor reconhece em Deleuze um ímpeto parecido, embora não idêntico, de erguer sua “máquina de guerra” contra a “verdade” propugnada na tradição platônica –, leva o desconstrucionismo a uma concepção por demais abstrata do texto, vendo este faltoso de qualquer vínculo possível com o âmbito da verdade, quando o autor sugere que sem algum mínimo laço com ela a própria *mímese* perderia seu poder de afetar o leitor.

O objeto de arte é pois diferente da *différance*. Esta termina por desconstruir a substancialidade da verdade; para que o objeto de arte não se restrinja a estampar a ficção domesticada que lhe permitiu ser aceito, será preciso que estabeleça outra relação com uma verdade, entendida em sua acepção de ferramenta sócia, i.e., algo de que as sociedades não podem se dispensar. (LIMA, 2000, p. 392)

Tal visão se bate contra uma concepção de texto literário que parece girar em falso num domínio (impossível!) de não relação com a verdade ou os protocolos da linguagem e da semiótica mínima do cotidiano (os *frames*), concepção legada pelos desconstrucionistas metropolitanos que, na trilha de uma filosofia antifilosófica, radicalizaram no sentido da relação que o próprio (jovem) Derrida defendia entre a

virada etnológica e as transformações sociais, políticas, econômicas etc. Trecho do autor argelino mostra tal tendência:

no que chamamos de vida real das criaturas de carne e osso [...] nunca houve nada além da escrita e nunca houve nada além de suplementos e significações substitutas, que poderiam surgir apenas em uma corrente de referências diferenciais. O “real” sobrevém e é adicionado apenas ao tomar o sentido de um vestígio ou a evocação de suplementos. (DERRIDA, 2004, p. 196)

Seria possível algum fenômeno, incluindo o artístico, que não ocorresse sob a pressão desses domínios cruzados e socialmente necessários e, portanto, incontornáveis?

Diante da polêmica a respeito da concepção da linguagem como deslizamento no vácuo da linguagem, sem pega no “real”, indagamo-nos se não seria o caso de nos voltarmos para o campo específico do estético, no qual a função da linguagem se singulariza. Será que a filosofia, de par com a teoria da literatura, não pode sugerir um olhar mais imanentemente estético, a fim de tentar flagrar os modos de internalização do par centro/periferia (metrópole/margem), bem como a própria questão do contato ou não da camada mimética e figurada com seu entorno, ou seja, os domínios extraliterários? Proporemos a seguir um deslocamento de visada no intuito de tratar de tais questões.

*

Um retorno ao pensamento dos anos 1960-70 francês marcado pela defesa da diferença, não no caso de Derrida, mas no de Deleuze e Guattari, poderá nos ajudar a encaminhar a questão – a qual, no entanto, deverá ser confrontada não apenas com tempos anteriores (o caso Diderot, do século XVIII) mas também com o tempo presente, por meio da análise de um ensaio bastante recente de Jacques Rancière, de 2013. Um pequeno parêntese: é interessante pensar que o pensamento francês, principalmente a partir dos anos 1950, começa a intensificar sua deriva para fora da centralidade que toda a cultura francesa experimentara, em escala mundial, até fins do século XIX e, de forma menos intensa, até o início da Segunda Guerra – o que, aliás, é lembrado por Costa Lima:

o que até há pouco parecia privilégio dos franceses, hoje se torna propriedade dos norte-americanos [...]: a suposição de que, em qualquer parte do mundo, lhes será suficiente o uso de sua língua, como, o que é mais grave, a de que os padrões de conduta e qualidade serão os mesmos. (LIMA, 1997, p. 264)

Obviamente, não defendemos que a França tenha deixado de figurar no campo dos *frames* mais estabilizados, mesmo porque as transformações culturais não ocorrem no ritmo corrido das mudanças sociais, políticas e econômicas. Mas dá o que pensar o surgimento na França, bem como a inegável repercussão nos países anglo-saxões, de pelo menos duas gerações de influentes pensadores a refletir sobre a crise da centralidade metafísica ou mesmo analítico-filosófica ocidental.

Os textos sequenciais “Postulados da linguística” e “Sobre alguns regimes de signos”, em *Mil platôs*, obra conjunta de Deleuze e Guattari, de 1972, tentam desfazer um pressuposto que era (ainda é) importante tanto na linguística de tradição francesa (Saussure, Benveniste) quanto na de matiz anglo-saxã (Peirce, Chomsky): um conceito abstrato e uno de língua. Não temos espaço para descrever toda a argumentação proposta. Apontemos apenas que a crítica vai desde um nível político, no sentido amplo, na linha do que Barthes fará no seu discurso *Aula* (no avançado ano de 1977, época em que, é bom lembrar, a radicalidade propriamente política já havia arrefecido em algum grau na França pós-1968), até a proposta de um olhar para a produtividade diferenciadora das “línguas menores” (dialetais) no seio da pretensa “língua-mãe”, essa última abandonada como potência em seu plano por demais abstrato. “A unidade de uma língua é, antes de tudo, política. Não existe língua-mãe, e sim tomada de poder por uma língua dominante, que ora avança sobre uma grande frente, ora se abate simultaneamente sobre centros diversos.” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 46). Nota-se o esforço para torcer, deslocar o próprio conceito de centralidade, não no plano abstrato, mas por meio de crítica acerba à prática dos linguistas, no calor do debate teórico e político da época. Recortemos apenas mais um exemplo, este também virulento, de crítica tanto à ideia estruturalista de que o signo remete apenas ao plano do signo, sem tocar a ou depender da “realidade” não *sígnica* (ideia na qual, como apontou Costa Lima, o próprio desconstrucionismo acabou recaindo, talvez contra sua própria vontade), quanto aos níveis de interpretação (plano hermenêutico) que, para Deleuze e Guattari, continuam a controlar e centralizar a significação

dos discursos em sociedade: “Quanto ao centro de significância, quanto ao Significante em pessoa, há pouco a dizer, pois ele é tanto pura abstração quanto princípio puro, isto é, nada. Falta ou excesso, pouco importa” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 65) – e em seguida os autores sugerem o novo conceito de *visageité* (“rostidade”) como ancoragem corporal e, portanto, não sígnica ou pré-sígnica, dos discursos.¹

É clara a disposição dos dois autores franceses de deslocar a própria ideia de centro, de modo a conceber a mais básica (e, ironicamente, uma das mais centrais no campo da filosofia e das ciências humanas, no século XX, lembremos) prática social, que é a do discurso, com seus rebatimentos no campo da literatura. Antes, porém, de nos reportarmos a um segundo momento do pensamento francês – que se desdobra até o ensaio de Rancière surgido em 2013 –, propomos um deslocamento temporal à época das Luzes, na qual trevas também se deixam ver, é claro, como sói acontecer.

Trata-se de tentar perceber como Diderot pensa a questão do centro/periferia a partir da imanência da obra literária, no caso, especificamente, o romance, gênero que, por conta de sua novidade no seio dos gêneros prestigiados pela cultura ainda pautada pelo classicismo, à época, é desprestigiado se comparado às obras que se encaixam nas regras poéticas clássicas. Sabe-se que seu *Éloge de Richardson* guarda contradições fortes, já que a retidão moral do autor e homem Richardson contrasta com a própria concepção de leitor ideal que Diderot constrói não apenas em seus textos teóricos sobre o teatro, mas no próprio *Éloge...* Isso porque o autor francês defende que o leitor se deixe levar pelos detalhes da narrativa, que teriam o condão de semear silenciosamente (sub-repticiamente) uma moralidade afetiva e socialmente valorosa. Além de comparar Richardson aos frios *moralistes* franceses do século XVII (“Tout ce que Montaigne, Charron, La Rochefoucauld et Nicole ont mais en maximes, Richardson l’a mais en action”), ele trata o autor inglês com o mesmo tom moralmente rigoroso e retilíneo com que Richardson trata a si mesmo e a sua obra, por exemplo, no prefácio de *Pamela, or Virtue rewarded*, de 1740. Às eminentes qualidades de escritor, Diderot

¹ O conceito de *visageité* (rostidade) seria a condensação inescapável da imagem e da centralidade do rosto humano em toda troca concreta no campo social, uma espécie de lastro – que, obviamente, pode ser opressor – a impedir que se pense o par língua/fala com base nas abstrações não ancoradas no corpo e na concretude das trocas sociais (cf.: DELEUZE, GUATTARI, 2004, p. 31 e ss.).

acrescenta a de pedagogo, como se o texto semeasse regras morais que se reuniram por conta própria e sem que se notasse no íntimo do leitor: “Richardson sème dans les cœurs des germes de vertu qui y restent d’abord oisifs et tranquilles” (DIDEROT, 1761, p. 214).

Lembremos que Diderot é um autor que experimenta os extremos de possibilidades do romance como gênero e que, portanto, a nosso ver, é um dos maiores pensadores do romance no próprio momento de sua ascensão ao prestígio cultural, chegando a uma espécie estranha de centralidade (“estranha” porque se trata de um gênero cujos constituintes internos nunca foram propriamente descritos e aceitos como constantes – mas isso talvez fale muito da ideia de gênero na modernidade pós-século XVIII); um pensador do romance não em ensaios, mas na própria prática de escrita de romances, cremos. O que chamamos acima de “extremos de possibilidade” pode ser rapidamente exemplificado lembrando-se de dois romances seus: *La religieuse* e *Jacques le fataliste et son maître*. Como se sabe, o primeiro é composto no estilo de Richardson, uma espécie de protorealismo; e o segundo surge como emulador do *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne, o antípoda de Richardson. Só esse fato, que, como se sabe, não deixou de ter consequências para pensadores e escritores românticos alemães obcecados pela questão do romance, já indica a amplitude da prática do francês.

Se *Jacques le fataliste* repete o verdadeiro ataque de Sterne a qualquer tipo de linearidade narrativa – exatamente aquela linearidade que se tornará central (outra vez, a centralidade) como narrativa do romance ocidental, em certa medida até hoje, apesar de todos os terremotos estéticos das vanguardas e das correntes não hegemônicas do narrar –, *La religieuse* é romance epistolar em que a concatenação das ações concretas e as reações íntimas da protagonista-narradora se encaixam na linearidade causal do realismo do século XIX europeu, que Barthes chamaria de “clássico” (cf.: BARTHES, 1992).

No trecho do *Éloge de Richardson* destacado acima, surgirá a questão dos detalhes, digamos, realistas ou verossímeis que o autor semeia ao longo da narrativa e que determinará a absorção inconsciente da moralidade por parte do leitor (o problemático para nosso olhar moderno, obviamente, é essa linha direta entre o literário e a educação moral, bem como à construção do autor como herói moral; trata-se de crença creditável ao horizonte de expectativas do Século das Luzes; e não esqueçamos que o *Éloge de Richardson* pode ser lido como ataque não

assumido explicitamente à autoconstrução de um heroísmo da moralidade que o ex-amigo do autor, Rousseau, emprendia na mesma época...). Destaquemos um trecho longo, porém fundamental, a nosso ver:

Sachez que c'est à cette multitude de petites choses que tient l'illusion: il y a bien de la difficulté à les imaginer; il y en a bien encore à les rendre. Le geste est quelquefois aussi sublime que le mot; et puis ce sont toutes ces vérités de détail qui préparent l'âme aux impressions fortes des grands événements. Lorsque votre impatience aura été suspendue par ces délais momentanés qui lui servaient de digues, avec quelle impétuosité ne se répandra-t-elle pas au moment où il plaira au poëte de les rompre! C'est alors qu'affaîssé de douleur ou transporté de joie, vous n'aurez plus la force de retenir vos larmes prêtes à couler, et de vous dire à vous-même: *Mais peut-être que cela n'est pas vrai*. Cette pensée a été éloignée de vous peu à peu; et elle est si loin qu'elle ne se présentera pas. (DIDEROT, 1761, p. 218)

A profusão de detalhes é creditada à técnica ilusionista (verossimilhança, *mimese*) que estabelecerá um tempo do diferimento, do adiamento e do encantamento (no sentido de anestesia da percepção racional-analítica), a levar o leitor àquele estado de absorção do conteúdo de que falamos acima. É nítida e cabal, portanto, a valorização dos detalhes como valorização do periférico na narrativa – eis aí um sutil golpe que a modernidade parece preparar para a “intriga” aristotélica, como pretendemos destacar ao trazer para esta discussão a tese de Rancière, no final deste texto.

Antes disso, notemos que a questão dos detalhes banais, contingentes, polvilhados por toda a narrativa, está muito presente, embora de forma francamente invertida (e isso é que faz toda a diferença), nos romances *Tristram Shandy* e *Jacques le fataliste*. Precisemos: a diferença é que nestes dois últimos, ao contrário de *Pamela* ou *La religieuse*, uma repetição tendencialmente sem trama, uma monotonia na repetição do discurso (Jacques e seu amo são mestres em repetir ideias e obsessões, bem como o Tio Toby vive e fala em torno de uma única obsessão repetida *ad infinitum*...) invade e se impõe a qualquer tentativa de focar ações e reviravoltas da trama. No *Éloge*, Diderot deixa bem claro que os detalhes periféricos servem para adiar e, assim, tornar mais impactantes os momentos grandiosos – *Jacques* e *Tristram*, tanto

os romances quanto os personagens, não parecem interessados em tais momentos, embora tematizem as ideias de adiamento de forma radical: no *Tristram*, a própria ideia de início é postergada a toda hora, bem como no *Jacques* a da narrativa dos amores do criado-protagonista. É como se a periferia (os detalhes) tivessem “tomado o poder”, e o resultado, é claro, são romances considerados anômalos para a tradição – que logo se estabeleceria e se tornaria hegemônica – de polvilhamento dos detalhes para fins de verossimilhança e suspense no enredo.

Propomos que um traço une os dois Diderot polarizados, o autor de *Jacques* e o do *Éloge* e de *La religieuse*: ele parece ter tentado substituir a tripartição elevado/médio/baixo do classicismo, vigente por muitos séculos, pela ideia de centro/periferia, sendo essa uma inversão, de matiz francamente democratizante, em que o periférico seria valorizado como dinamismo e fonte da trama principal (central). Tratou-se de valorizar o periférico como intrinsecamente importante ou fundamental para o central: o romance seria o campo próprio em que os detalhes periféricos seriam, pela primeira vez nas artes, valorizados como elementos a modificar os rumos da ação (ou do indivíduo) que está no centro de atenções. Se seu elogio dos gestos e dos gemidos, no teatro, serve para combater ou relativizar a exclusividade da palavra retórica, seu elogio dos detalhes banais, em literatura, bem como na pintura, em que o baixo-burguês de Greuze e Chardin é o centro de suas preocupações (contra os pastéis de Watteau ou Fragonard), parece apontar para a valorização do aparentemente pequeno e banal na composição do quadro central: as várias páginas de descrição do quarto ou das vestimentas de Clarissa Harlowe por Richardson são tão importantes quanto as descrições de seus humores, atos, ideias ou sentimentos (aqui, centro/periferia cruza com íntimo/externo).

Se no classicismo havia uma proibição da passagem ou da mistura entre alto e baixo, a modernidade, segundo Auerbach, seria fruto exatamente dessa inédita mistura.² Diderot parece indicar que, nessa modernidade, a relação alto/baixo se planifica em relação ao centro/periferia, divisão pela qual a periferia, na *mimese*, é tão importante para o desenrolar da narrativa, do enredo, quanto o centro. No “reino das particularidades”, o romancista acolhe – às vezes de maneira obsessiva e detalhista – singularidades quaisquer (como indica Giorgio Agamben em seu *O que é o contemporâneo?*), com o fito de compor particularidades

² É uma tese central do célebre *Mimesis*, de Auerbach (1994).

mais representativas. Pensemos especificamente na importância das interrupções dos fatos corriqueiros ou banais no *Jacques le fataliste*: eles influem, sem nenhuma hierarquia de importância, tanto nas ideias abstratas de Jacques e de seu amo (sobre fatalismo), quanto no rumo de seus atos concretos no aqui-e-agora, com direito a intervirem no rumo da narrativa do narrador intervencionista.

Entre o texto original ao qual esse narrador tem acesso – o que só é revelado no final do romance – e sua suposta e propalada onipotência de mudar o rumo dos fatos e das ações da trama, surge a reflexão sobre como essa trama (que é do romance como figuração da trama de nossas vidas) se organiza a partir do pequeno, do periférico, do aparentemente desimportante, do qualquer, e não de ideias abstratas, de acontecimentos grandiosos ou das sempre limitadas vontades (o narrador supostamente onipotente de *Jacques le fataliste*, que ao fim e ao cabo se revela impotente, aponta para um espinosismo igualitarista, já que diante da totalidade pensável mas não acessível – segundo a filosofia de Espinosa, vemos e tocamos apenas os efeitos, as causas, múltiplas e microscópicas, não nos são acessíveis –, tudo se nivela no imanente, no caso de *Jacques le fataliste*, aquele que parecia reger com sua vontade o todo da narrativa se mostra, no final, apenas mais um elemento com acesso restrito a um manuscrito que o limita...). Surge, portanto, a reflexão sobre como o universal, o abstrato, o filosófico, se for possível de ser constituído, só o será por ser composto (no sentido de constituído e, portanto, impossível de ser pensado separadamente) a partir do singular, do banal e do periférico.

*

Em *O fio perdido – Ensaio sobre a ficção moderna*, Jacques Rancière se concentra numa determinada transformação da narrativa do romance, empreendida por Gustave Flaubert e por Joseph Conrad em meados e fins do século XIX. Depois das convulsões e dos experimentalismos do romance em época em que seu prestígio cultural ainda era pífio, no século anterior, trata-se agora de focar no esgotamento de certa linearidade causal que, como lembra de modo percuciente o autor, é como se passasse sub-repticiamente e recalcadamente da poética clássica, aristotélica, para a modernidade do realismo ocidental. Ao lembrar a crítica de Barbey d’Aurevilly à *educação sentimental*, de Flaubert (“Ele [Flaubert] segue sem plano, [...] nem mesmo percebendo

que a vida, sob a diversidade e a aparente desordem de seus acasos, tem suas leis lógicas e inflexíveis e seus engendramentos necessários [...]. É uma perambulação pelo insignificante, pelo vulgar e pelo abjeto pelo prazer de passear por eles.” RANCIÈRE, 2017, p. 19). Rancière destaca que o problema de Barbey “não é que existam detalhes supérfluos que estejam ali apenas para dizer que ‘nós somos o real’ [na trilha do conceito de “efeito de real”, de Barthes]. O problema é existirem apenas detalhes.” (RANCIÈRE, 2017, p. 19-20).

E o crítico francês desenvolve sua concepção da singularidade da prosa de ficção pós-realista, a que vai dar lugar ao chamado modernismo do século XX (sua preocupação está na passagem de Flaubert e Conrad para Virginia Woolf), até chegar à concepção de um procedimento em duas camadas: na modernidade pós-Flaubert e Conrad, aquela intriga clássica, concatenada, que fora defendida e tornada parâmetro por Platão e Aristóteles, passa a correr, agora, sob a capa de um polvilhamento de detalhes insignificantes, periféricos, marginais que, no entanto, impõem à trama central o halo de uma “realidade” de outro nível, aquela que inclui os acasos, as percepções periféricas, os detalhes sem importância, os sentimentos inomináveis ou ainda não nomináveis etc. Rancière cita Virginia Woolf, para logo em seguida localizar nas cartas Joseph Conrad a origem de tais ideias: “A cada momento de cada dia comum [escreve Woolf] ‘o espírito recebe uma infinidade de impressões – triviais, bizarras, evanescentes ou gravadas com uma lâmina de aço. Elas vêm de todos os lados, uma chuva interessante de átomos [...]’. A tarefa do escritor livre é, então, ‘registrar os átomos como eles caem sobre o espírito na ordem na qual eles caem’, seguir ‘a trama tão desordenada e incoerente em sua aparência como em cada espetáculo ou cada incidente inscrito na consciência’” (RANCIÈRE, 2017, p. 39). O crítico francês aproxima tal inclusão do trivial e periférico de um igualitarismo só possível na modernidade democrática. “O escritor insere, nos interstícios das histórias de amor e de dinheiro [temas típicos do realismo europeu do século XIX], a vibração da grande igualdade impessoal dos acontecimentos sensíveis.” (RANCIÈRE, 2017, p. 37).

Como vimos no início de nosso ensaio, pensadores dos anos 1970 e 1990, num país periférico à produção de riqueza mundial, mesmo em fase chamada de “globalização” (que, como se sabe, independente de localizarmos seu início no período das grandes navegações ou nos anos 1980, nunca teve como projeto trazer igualitarismo econômico, mas

fazer os centros da economia global se aproveitarem das desigualdades), tentaram pensar o par periferia/centro de modo a incorporar positivamente ao periférico. O fato de habitar o entre-lugar dava ao escritor latino-americano a possibilidade de *enxertar* (*greffer*) – para usar o termo de Derrida (cf.: SANTIAGO, 2011) – sua diferença de modo a hibridizar os modelos recebidos do centro. Mas também trazia problemas para que ele pudesse exercer seu experimento artístico, literário, que, em vez de *exploração de limites*, parecia se mostrar mais como uma *explosão* de tais limites a partir de um solo cultural não estabilizado ou estabilizável em pouco tempo. No entanto, com todos os riscos envolvidos, havia possibilidade de êxito mesmo no centro ou na metrópole, e, como dissemos, Costa Lima cita o caso de Glauber Rocha, mas poderia se reportar ao sucesso recente das *Memórias póstumas de Brás Cubas* entre leitores anglo-saxões, de Susan Sontag a Salman Rushdie, passando por Woody Allen. Ironicamente, esse romance de Machado se insere na linhagem de Sterne e de Diderot mencionada acima. Se Machado, Sterne e Diderot incorporam uma polarização ao se insurgirem francamente contra a linearidade causal – que, como lembra Rancière, vem, mesmo que “de contrabando”, de Platão e Aristóteles –, em *O fio perdido* somos lembrados de que para além da contraposição opositiva existe uma incorporação propriamente estética da tensão centro/periferia (com empuxo franco de democratização e, portanto, de igualização cabal entre centro e periferia, ou de uma visão, visível em Deleuze e Guattari, de um dinamismo em que o polo menos prestigiado do par é condição inescapável para a produtividade ou a não estagnação do outro).

Se pensadores e analistas tentam incluir o político, o econômico e o social em sua concretude, para além do textualismo teórico, tentamos mostrar como os próprios escritores, tanto no século XVIII quanto na virada do século XIX rumo ao modernismo do XX, praticaram e pensaram (pensaram na e por meio da prática) sobre o par centro/periferia, ao incorporarem esteticamente, no plano da escrita, transformações cruciais pelas quais o periférico e antes visto como desimportante se tornou par não opositivo, mas produtivo para uma centralidade que nunca mais foi nem a mesma, nem vista da mesma maneira.

Referências

AGAMBEN, G. [2008]. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

AUERBACH, E. [1946]. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BARTHES, R. [1970]. *S/Z*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. [1980]. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2002. v. 2.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. [1980]. *Mil platôs*. Capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Editora 34, 2004. v. 3.

DERRIDA, J. [1967]. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DIDEROT, D. [1761]. *Éloge de Richardson*. Paris: Assézat, 1875-1877. Disponível em: <https://fr.wikisource.org/wiki/%C3%89loge_de_Richardson>. Acesso em: 23 abr. 2017.

LIMA, L. C. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

LIMA, L. C. *Terra ignota: a construção de Os sertões*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

RANCIÈRE, J. [2013]. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SANTIAGO, S. O efeito de um enxerto. *Jornal Rascunho*, Curitiba, n. 134, 2011. Disponível em: <<http://rascunho.com.br/o-efeito-de-um-enxerto>>. Acesso em: 25 abr. 2017.

SANTIAGO, S. [1978]. *Uma literatura nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

**Clarice Lispector e as fronteiras do Nada:
ensaio sobre filosofia e literatura¹**

***Clarice Lispector and the borders of Nothingness:
An essay on philosophy and literature***

Cicero Cunha Bezerra

Universidade Federal de Sergipe (UFS), Aracaju, Sergipe / Brasil

cicerobezerra@hotmail.com

Resumo: Sobre as fronteiras que circundam a relação entre a filosofia e a literatura existe uma vasta bibliografia que justifica o diálogo entre esses dois campos de saberes que, ao longo de muito tempo, seja pela resistência da filosofia em conceder valor aos textos literários como solos profícuos de construções de conhecimentos, seja pela liberdade literária em não se deixar dominar por um método em que a lógica e a racionalidade seriam seus fios condutores, mantiveram-se em margens academicamente antagônicas. O cenário atual, felizmente, gradativamente vem superando essa cisão e estabelecendo interfaces criativas e rigorosas. Este trabalho tem, assim, o objetivo de aproximar esses dois saberes apoiado em uma ideia desafiadora em ambos os casos: o nada. Para tanto, busco pensar mediante uma tradição específica (o Neoplatonismo) alguns romances de Clarice Lispector nos quais o “nada” figura como imagem nuclear. Com isso, a filosofia e a literatura pisam em um mesmo território marcado pelo desafio de pensar as fundamentações de suas reflexões, precisamente, pela ausência de fundamentos.

Palavras-chaves: nada; filosofia; literatura; Clarice Lispector; Plotino; mística.

¹ Este artigo é parte constitutiva do Projeto de Pesquisa sobre Clarice Lispector registrado no CNPq sob forma de Bolsa de Produtividade em Pesquisa.

Abstract: On the borders surrounding the relation between philosophy and literature there is a vast bibliography that justifies the dialogue between these two fields of knowledge that for a long time remained in antagonistic academic margins, whether due to philosophy's resistance to grant value to literary texts as a fruitful soil for the construction of knowledge, or whether due to the literary freedom of not letting itself be dominated by a method in which logic and rationality would be its conductors. Fortunately, the current scenario is gradually overcoming this division and establishing creative and rigorous interfaces. Thus, this work has the aim of approximating these two fields of knowledge from a challenging idea in both cases: the notion of nothingness. In order to do so, I will seek to consider through a specific tradition (Neoplatonism) some novels by Clarice Lispector in which "nothingness" appears as a nuclear image. In that way, philosophy and literature step onto the same territory marked by the challenge of thinking about the foundations of its reflections, precisely, through the lack of foundations.

Keywords: nothingness; philosophy; literature; Clarice Lispector; Plotinus; mystic.

Recebido em: 4 de janeiro de 2017.

Aprovado em: 9 de março de 2017.

1 Considerações iniciais

A ciência nada quer saber do nada.

(HEIDEGGER, 1979, p. 36)

O nada é, possivelmente, o mais estranho problema posto à filosofia. Dizemos à filosofia no sentido de que é ela que o pensa, não apenas como uma parte constitutiva da natureza humana ou das coisas, como poderia ser na teologia, mas estabelece um limite em que o próprio nada define o âmbito da reflexão ontológica (o ser). O ser se dá em referência ao que lhe nega. O nada é, assim, fundamento pré-ontológico do real. Heidegger, no seu pequeno mas profundo texto *Que é metafísica?*, não somente define o âmbito da filosofia ante a ciência mas também ressalta o *específico* de um perguntar que ao ser posto priva-se a si mesmo do seu objeto. O que

isso quer dizer? Ao perguntar pelo *o nada*, o perguntado, que não pode ser um *ente*, assume a privação como característica e a pergunta fica sem o objeto indagado (HEIDEGGER, 1979, p. 37).

O mais importante é que, além desse aspecto privativo que a pergunta comporta, o nada, enquanto algo buscado, pressupõe, seguindo a reflexão heideggeriana, já de antemão uma *pré-compreensão* do que se busca (*Idem*, p. 38). Dito de outro modo, o nada está presente em nossa cotidianidade. Por tanto, não se trata de uma privação no sentido de um “não” ou de uma “negação”, embora possa se dizer que o nada é “a completa negação da totalidade do ente” (*Idem*, p. 38), mas o nada enquanto aquilo que escapa ao próprio ente está, assim, *com* e *no* próprio ente.

E como encontrar o que se retrai? Heidegger aponta para uma experiência fundamental do nada que se dá na angústia originária. A angústia, pensada como negação da possibilidade do ente em sua totalidade, é abertura para que o ser, mediante o nada, se mostre, não enquanto ente, mas como possibilidade de todo ente. Sem adentrarmos de modo mais profundo no conceito de angústia e suas implicações mais gerais na obra heideggeriana, diríamos que a angústia é o estranhamento diante da suspensão causada pela sensação de afastamento do ente em sua totalidade. Não seria por casualidade, diz Heidegger, que o homem se refugia no “seio dos entes” como precaução contra *o estremecimento* de estar suspenso onde nada há em que apoiar-se (*Idem*, p. 39).

A angústia, longe de ser definida como um sentimento, ao modo do temor, é o testemunho da presença do nada e, enquanto tal, escapa a todo ente. A angústia é a apreensão do nada, diz Heidegger (*Idem*, p. 40). É importante observar que, enquanto manifestação *na* e *pela* angústia, o nada não se confunde com um objeto. A expressão usada por Heidegger é *quietude fascinada* (*Idem*, p. 40). Paradoxalmente, é na nadificação que o ente se mostra em sua totalidade e, em sendo assim, o *ser-aí* se reconhece enquanto tal. Diz Heidegger: “No ser do ente acontece o nadificar do nada” (*Idem*, p. 41).

O nada nos remete ao *ser do ente* que, enquanto tal, se reconhece em sua finitude. Por essa razão a questão do nada perfaz toda metafísica e se constitui na condição primeira para o filosofar. Afirmar Heidegger:

Somente porque o nada está manifesto nas raízes do ser-aí pode sobrevir-nos a absoluta estranheza do ente. Somente quando a estranheza do ente nos acossa, desperta e atrai ele a admiração. Somente baseado na admiração – quer

dizer, fundado na revelação do nada – surge o “porquê”. Somente porque é impossível o “porquê” enquanto tal, podemos nós perguntar, de maneira determinada, pelas razões e fundamentar. Somente porque podemos perguntar e fundamentar foi entregue à nossa existência o destino do pesquisador. (*Idem*, p. 44)

É impossível não se deixar atrair pela reflexão heideggeriana, no entanto, é preciso dar um passo atrás e tentar encontrar os “rastros” do nada, como uma questão posta ao pensamento em um sentido mais amplo que permita o diálogo tanto com a tradição filosófica, como com a literatura, no nosso caso específico, com a obra de Clarice Lispector.² Para tanto, nos concentraremos na análise de dois romances de Clarice Lispector visando estabelecer uma ponte de diálogo em que a filosofia e a literatura compartilham de um mesmo solo comum que tem, precisamente, na ausência de fundamento objetivo último, a base para uma vivência de mundo e da linguagem essencialmente negativas.

2 Clarice Lispector: impessoalidade e graça

No seu romance de estreia, *Perto do coração selvagem*, Clarice define a verdade por uma expressão muito familiar, ou melhor, fundante do neoplatonismo: *tudo é um* (LISPECTOR, 1998, p. 46).³ Constatação que no romance vem expressa sob a forma de uma entoação memorial e infantil de uma criança que, ao observar o mar e seu entorno, constata que na confusão, oriunda do entrelaçamento entre as coisas (mar, gato,

² Sobre a relação entre a “angústia” e o nada, no sentido heideggeriano, aplicada à obra de Clarice Lispector, não há muito o que dizer além das excelentes análises realizadas pelo saudoso professor Benedito Nunes. Em particular, o seu livro *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector* (1995) é chave para a temática.

³ O neoplatonismo, enquanto uma tradição interpretativa do pensamento de Platão, tem tradicionalmente como ponto de partida as *Enéadas* de Plotino (205 d.C.). Nascido em Licópolis (Egito), Plotino redirecionou o pensamento filosófico graças à sua complexa “exegese” dos diálogos de Platão, fundamentalmente, a *República*, o *Parmênides* e o *Banquete*. Seguramente outros textos são importantes, mas nesses três diálogos temos três postulados norteadores da filosofia neoplatônica: o Bem, como algo que está além de toda substância (*Epékeinas tes ousias*, *República*, 509); as três *hipóstasis* oriundas das hipóteses do *Parmênides* (o uno, o uno-múltiplo e o uno e múltiplo) e o *eros*, como força mediadora entre o múltiplo e o uno.

boi) e ela mesma, havia uma imponderável e impalpável verdade: *tudo é um*. Essa constatação, que não permitia explicação, sob pena de perdê-la, se dava em forma de profunda alegria (*Idem*, p. 47). Essa experiência se repete, desta vez, em um cenário bem diferente: durante um banho em uma banheira. O nada faz sua primeira aparição depois de uma imersão em um mundo morno e silencioso em que corpo e água já não são dois, mas um: tudo. “Palavra grave e incompreensível” (*Idem*, p. 65). Após a emergir, o *nada* lhe rodeia e se confunde com a repetição de *tudo*. Associado a esse estado de *suspensão* ou repouso, há uma profunda unidade vital que faz com que Joana se reconheça não mais como humana, mas como uma *coisa viva* que, enquanto tal, se define, paradoxalmente, pelo afastamento de toda forma de vida. Diz Joana: “no meu interior encontro o silêncio procurado” (*Idem*, p. 69). Silêncio interior que se constitui parte no silêncio do campo e, desse modo, ampara e une em vibrações.

Na experiência narrada de Otávio, que se debate, semelhante a Joana, consigo mesmo, mas, também, com o todo, a vida pulsante é identificada com o nada que, ao mesmo tempo define a condição momentânea de Otávio (ele nada era...), como também, o estado alcançado de completa quietude de toda vontade (nada precisava...) (*Idem*, p. 95).

É significativo que um filósofo como Spinoza apareça citado em *Perto do coração selvagem*. Se as fontes de Clarice são múltiplas e muitas vezes de difícil identificação, a presença de Baruch no texto como fonte para uma discussão de caráter essencialmente filosófica, como é o caso da extensão e modalidade de Deus, ajuda-nos a entender melhor a visão clariciana de mundo com base na unidade *transcendência-imanência* que parece caracterizar a visão clariciana de êxtase.⁴ No caso específico do romance, a discussão gira em torno da mortalidade da alma em relação ao gênero humano, isto é, como perda da extensão, condição indispensável para o pensamento, e imortalidade entendida como transformação na natureza (*Idem*, p. 123). Segundo as anotações relidas por Joana, o mundo

⁴ É precisamente nessa renúncia a tudo *o que é e o que não é (pánta aphelòn)* que se torna possível a contemplação mística do Princípio superior a todo ser. Definida como um distanciamento irresistível (*katharon ekstásei*). A descrição do êxtase em plena obscuridade luminosa demarca o limite entre a linguagem e Deus. Por essa razão, Derrida, comentando Dionísio Pseudo Areopagita, diz que “toda frase negativa já estaria habitada por Deus ou pelo nome de Deus como se a distinção entre Deus e o nome de Deus abrisse espaço para este enigma” (DERRIDA, 1997, p. 14, tradução nossa).

vem definido como autogeracional, ou seja, a vida enquanto transformação não permite criação outra que não seja a própria vida como “revelação” de si mesma: “Tudo o que poderia existir, já existe” (*Idem*, p. 123).

Há, assim, uma visão imanentemente orgânica⁵ que, enquanto totalidade (una e múltipla), transcende todos os fatos particulares. Em sendo assim, transcendência e imanência não se contradizem, mas apontam para uma terceira via ante a tradição metafísica Ocidental que, no geral, reduz a experiência do fundamento a duas perspectivas: a empírica, sustentada nos fatos do mundo enquanto tais, e a transcendente, de viés platônico-cristão, que postula o fundamento “além” mundo.

Esse aspecto paradoxal, que em alguns casos assume a fórmula presença-ausência, encontramos presente na tradição neoplatônica, tanto pagã quanto cristã, como aspecto de um “nada” que se configura como *fundamento sem fundo* de todo real. Nesse sentido, encontramos na *Enéada* III, 8; 10,29:⁶ “Sim, é o nada no sentido de nenhuma das coisas das que é princípio, mas é tal que, não podendo predicar-se nada dele, não o ser, não a essência, não a vida, é o que sobrepassa todas as coisas.”

Para esse tema, o fim do romance é ilustrativo. *A viagem* começa com uma afirmação: “Impossível explicar” (LISPECTOR, 1998, p. 194) e termina com uma solidão libertadora ou de uma liberdade solitária que explica ou, pelo menos, dá sentido a toda a trama do texto: “não haverá nenhuma espaço dentro de mim para eu saber que existem o tempo, os homens, as dimensões, não haverá nenhum espaço dentro de mim para notar sequer que estarei criando instante por instante” (*Idem*, p. 201).

Semelhante ao salmista, Joana entoava um *De profundis*. Salmo de penitência, mas, também, de esperança e de redenção.⁷ No entanto, embora essas características sejam mantidas, diferentemente do bíblico, o *De profundis* do romance, insiste na confissão da condição humana como *um nada, menos que o pó*, bem como, na impotência diante da salvação “ajudai-me eu só tenho uma vida e essa escorre pelos meus

⁵ Nessa mesma linha interpretativa, Benedito Nunes afirma: “na visão imanentista que a narradora, numa experiência agônica, sobrepõe penosamente ao salvacionismo cristão mais reinterpretado do que anulado, Deus e o homem situar-se-iam num mesmo plano ontológico” (NUNES, 1973, p. 58).

⁶ Para citação das *Enéadas* de Plotino: *Enéada*, tratado e referência dos parágrafos.

⁷ Salmo 130. Na nota “b” da Edição da Bíblia de Jerusalém, vemos que na liturgia cristã, o *De profundis* é comum na missa dos mortos e expressa, mais que lamento, confiança (BÍBLIA DE JERUSALÉM, 2002, p. 1002).

dedos” (*Idem*, p. 198). É das profundezas que Joana clama pela graça de um deus que é ausência, “das profundezas chamo por vós e nada responde” (*Idem*, p. 199).

Seguindo a linha interpretativa do *De profundis* como um salmo recitado em momentos de morte, no romance, a morte se converte em vida, vibração, turbilhão. É do deserto que a vida renasce e, nesse sentido, há uma ruptura com a ideia cristã da *graça* entendida como salvação *por* Deus (Outro). Joana implora o auxílio, mas reconhece que a salvação não vem de fora, mas de dentro dela mesma e, talvez, por essa razão, abra mão, também, de Deus: “Não, não, nenhum Deus, quero estar só” (*Idem*, p. 201). Aqui encontramos uma bela sintonia com o pensamento de Mestre Eckhart no seu Sermão 52 quando diz: “Assim, pois, dizemos que o homem deve existir tão pobre que não seja nem possua lugar algum onde Deus possa atuar” (ECKHART, 2006, p. 291).

Aqui merece abrir um parêntese para pensarmos em sintonia a raiz eckhartiana da experiência do “lugar” como abertura e solidão. Para tanto, nos centraremos somente em dois Sermões que ilustram bem o diálogo entre a filosofia neoplatônica, o texto bíblico e a escritura como exercício hermenêutico que tem na alegoria ou, por que não dizer, na poesia, seu sentido mais próprio. O Sermão 1, intitulado *Intravit Jesus in templum et coepit eicere vendentes et ementes*, texto original de Mateus 21,12, é exemplar para nosso tema. Segundo Eckhart, quando Jesus expulsa os comerciantes do templo, ele o faz por uma razão: esvaziar o lugar (ECKHART, 2006, p. 39).

Voltamos ao tema do “lugar”. Lugar-espço, lugar-homem, lugar-texto. Nessa topologia simbólica, alma e Deus, dialogam no *sem lugar*, ou como diz Dionísio Pseudo Areopagita (1996, p. 11),⁸ na “treva do silêncio de quem se inicia”. Iniciação como “modo de vida” é algo coerente com o convite de Eckhart à superação de todos os modos ou determinações que limitam a contemplação dos mistérios divinos. Como muito bem assinalou Alois Haas:

Não há caminho para Deus que não passe pela ausência de caminho e de modalidade. O caminho é, em realidade, um não-caminho, o modo, um não modo. O cristão

⁸ Sobre a opção da citação do nome do autor do Corpus Areopagiticum como Dionísio Pseudo Areopagita e não Pseudo Dionísio Areopagita, consultar: BEZERRA, C. C. *Mística e neoplatonismo em Dionísio Pseudo Areopagita*. São Paulo: Paulus, 2009.

verdadeiramente espiritual deve permanecer nesse paradoxo porque, por outro lado, sabe que Deus o assume sempre em sua melhor modalidade. (HAAS, 2002, p. 37)

Deus tem direito sobre o templo que é a alma e, desse modo, exige o desbastamento de tudo que impede a visão da forma. Sendo Deus livre, sua operação é livre e gratuita. O mesmo se aplica ao homem, ou melhor, ao homem que se mantém livre e que age sem esperar nenhuma recompensa fruto dos seus atos. Uma vez mais, nos parecem certas as palavras de Derrida comentando A. Silesius, mas que se aplicam perfeitamente ao Mestre:

Como pensar esse devir? Werden: ao mesmo tempo nascimento e mudança, formação e transformação. Esse vir a ser do nada e como nada, como Deus e como Nada, como o próprio Nada, esse nascimento que se apresenta ele próprio sem premissa, esse devir-o-mesmo como devir-Deus-ou Nada-, eis o que parece impossível, mais que impossível, o mais impossível possível, mais impossível que o impossível se o impossível é a simples modalidade negativa do possível. (DERRIDA, 1995, p. 19)

Essa passagem requer atenção. Primeiro, trata-se de um “devir”, um *tornar-se* que, como também diz Eckhart, é nascimento eterno da alma em Deus. Mas, é fundamental perceber que, no aparente jogo de palavras, Derrida aponta para o que poderia ser tomado, no Sermão 1, como sendo a expressão da abertura para a graça, diz ele: “Quando alcança a luz sem mistura, a alma percute para dentro do seu nada, no nada, tão distante do seu algo criado que, pela sua própria força, não pode por nada retornar ao seu algo criado” (ECKHART, 2006, p. 43).

Em Clarice, abertura, negação, desprendimento, superação, são temas recorrentes e que unem sua reflexão, ainda que de forma aproximativa, a essa tradição de intérpretes de raiz neoplatônica. Em *A paixão segundo G.H.* (1964) não é diferente. Nesse romance, o desenvolvimento da temática do “nada” assume seus tons mais dramáticos. O ponto de avance, com relação ao texto de *Perto do coração selvagem*, reside no fato de que, em *G.H.*, estamos diante de uma experiência que se dá de modo total e, do ponto de vista da temática, explícita: “Mas como faço agora? Devo ficar com a visão toda, mesmo que isso signifique ter uma verdade incompreensível? Ou dou uma forma

ao nada, e este será o meu modo de integra em mim a minha própria desintegração?” (LISPECTOR, 2009, p. 12).

Nesse sentido, o nada aparece já nas primeiras páginas associado a uma experiência comum somente às crianças que pensam *para o nada* (*Idem*, p. 13). Estranho esse “pensar”. Filosoficamente não há como não se questionar sobre o sentido dado ao pensamento? Há pensamento sem reflexão? Que tipo de “pensar” é esse que se soma à inocência? Não é novidade, na fortuna crítica clariciana, a ênfase no aspecto de ignorância que figura como sinônimo de conhecimento. Um conhecimento que é, acima de tudo, superação da relação sujeito e objeto: “Não compreendo o que vi. E nem mesmo sei se vi, já que meus olhos terminaram não se diferenciando da coisa vista” (*Idem*, p. 14).⁹ São diversas as possibilidades interpretativas que se aplicariam a essa ideia de conhecimento,¹⁰ no entanto, para este artigo interessa mais o fato desse conhecimento vir sempre associado à instantaneidade, a um átimo que enquanto tal congrega vida-morte. No caso de *G.H.*, a descrição é clara: “experimentei a vivificadora morte” (*Idem*, p. 14). Aqui se encontra o que acreditamos ser o ponto central para um diálogo entre a mística neoplatônica e a obra de Clarice Lispector: a perda da pessoalidade. Tema recorrente e determinante para a experiência de êxtase e alegria, a impessoalidade, no sentido de comunhão e unidade com a vida, é um dos pilares da mística neoplatônica. Diz Eckhart (2006, 5b, p. 66): “Quem quiser estar de imediato na nudez desta natureza deve ter saído de tudo que é pessoal”. A superação do modo da criatura é o começo do nascimento de Deus na alma.

⁹ Visão que não é visão, conhecimento que não é conhecimento, ação que é inatividade, são paradoxos comuns aos textos de Dionísio Pseudo Areopagita, para o qual, seguindo a tradição apofática, afirmações e negações não são contraditórias, mas, quando aplicadas a Deus, apontam para uma terceira via na qual “sim” e “não” coincidem abrindo para a superação de toda predicação (AREOPAGITA, 1996, p. 17). Sua linguagem, paradoxal e simbólica, funda o que Derrida nomeia de uma “prática textual” situada na história sob a marca da teologia negativa (DERRIDA, 1997, p. 13). Sendo Deus, liberdade absoluta, “não é nem obscuridade, nem luz, nem erro, nem verdade” (*Idem*, p. 25, tradução nossa).

¹⁰ Já tivemos a oportunidade de tratar desse aspecto em um artigo intitulado “O enigma da visão: Clarice Lispector e Merleau-Ponty” (BEZERRA, 2012), in: BEZERRA, C. C. O enigma da visão: Clarice Lispector e Merleau-Ponty. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 24, p. 49-58, dez. 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol24/TRvol24m.pdf>.

Visão vivificadora, mas mortal no sentido de desestruturação de todos os mecanismos objetivos de uma racionalidade que se define segundo sua própria lógica. Nesse ponto vemos uma nova aproximação com a tradição neoplatônica que postula o conhecimento como contemplação e visão: “ao ver-se uno no momento da visão, verá a si mesmo – ou melhor, se encontrará consigo mesmo e se sentirá si mesmo” (PLOTINO, *En.* VI, 9, 1998, p. 553). Nessa mesma linha contemplativa Dionísio Pseudo Areopagita (1996, p. 11) diz na *Teologia mística*: “despojado de conhecimento, avança, na medida do possível, até à união com aquele que está acima de toda a substância e de todo o conhecer”. Visão de si como unificação e, ao mesmo tempo, superação de toda diferenciação entre ver e visto. Dionísio define a contemplação como um “ato de não ver nem conhecer” (*Idem*, p. 17).

Na verdade, no romance, a protagonista afirma o ato de visão, mas o classifica como desconhecido a ponto de, ao tentar dizê-lo, perder. Como precaução o recurso à negação se faz necessário: “Mal a direi, e terei que acrescentar: não é isso, não é isso!” (LISPECTOR, 2009, p. 18). Assim como a experiência narrada implica, como dissemos, em uma desestruturação interna dos personagens, a escrita também assume o aspecto de perdição que encontra seu repouso no silêncio.

Silêncio que, enquanto tal, aponta para o encontro com um “abismo de nada” (*Idem*, p. 25), mas, também, revela o sentido, pela falta, do mundo. “Eu via o que aquilo dizia: aquilo não dizia nada. E recebia com atenção esse nada” (*Idem*, p. 34). Pelo silêncio e no silêncio o mundo se abriu revelando, mais uma vez, por um “átimo” (*Idem*, p. 54) a vida primária e divina. Diz G.H.: “A vida, meu amor, é uma grande sedução onde tudo o que existe se seduz. Aquele quarto que estava deserto e por isso primariamente vivo. Eu chegara ao nada, e o nada era vivo e úmido” (*Idem*, p. 60).¹¹

Nada, vivo como a própria matéria da barata, é o que consiste o primariamente vivo. O nada como porta de acesso ao mundo é algo especialmente significativo quando pensamos em uma experiência *ek-stática* de “saída para dentro”¹² da realidade como vivência total na instantaneidade a-temporal que se dá, paradoxalmente, em um tempo

¹¹ Sobre o tema ver: BEZERRA, 2013.

¹² Tomo *ek-stasis* no sentido de um movimento para fora *ek*, mas, estável (*stasis*), portanto, um sair permanecendo.

que é sempre já-ido. Nada que desnuda e expõe o corpo sem sombra: “na parede, eu estava tão nua que não fazia sombra” (*Idem*, p. 63).

Condição necessária para que o primeiro silêncio sobre, como Deus soprou um dia na criatura. Sopros de alívio que apazigua, ao mesmo tempo que revela que na vida a morte pulsa e que na morte pulsa vida. “De nascer até morrer é o que eu me chamo de humana, e nunca propriamente morrerei” (*Idem*, p. 65). Essa visão de totalidade viva e vivificante nos faz lembrar, como bem ressalta Bernard McGinn (2012, p. 86), do papel que o *eros* desempenha na mística plotiniana enquanto força cósmica que une tudo a tudo e é, também, o impulso apaixonado que gera a luta pelo retorno à Fonte.

Retorno que passa, necessariamente, pelo deserto,¹³ isto é, pelo reconhecimento da vida como um “abrir-se de portas” (McGINN, 2012, p. 78) que, em última instância, mantém-se com abertura contínua para o nada. Há, no romance, um caminhar para o nada que é descrito como vida, não pessoal, mas vida infernal, paradisíaca: núcleo (*idem*, p. 80). Uma das passagens mais coerentes com uma aproximação para com a tradição neoplatônica é, inegavelmente, o trecho em que a morte, louvada com um *Cântico* de Ação de Graças, é descrita como assassinato de “um modo” de um ser existir. Ante a vida, em suas configurações estabelecidas, é preciso transgredir. Transgressão como transcendência que tem sua fonte não no exterior, mas no abandono da própria salvação. Não há, portanto, redenção nem esperança, mas, diríamos, entrega ao hoje, ao já, ao instante, ao Deus que brota do ventre de uma barata (LISPECTOR, 2009, p. 83).

Acontecimento impossível? Seguindo a reflexão derridariana, diríamos ser o “mais impossível que impossível”, entendendo o impossível como negação do possível. No entanto, mais que realização é sabedoria, repouso e unificação, mas, também, retorno à origem permanecendo na abertura fluente, na espera do inesperado. Esse é um aspecto especial quanto tratarmos de Clarice Lispector, particularmente, no referente à graça como gratuidade e abandono de si. Diz Eckhart (2006, p. 59) no

¹³ O tema da “desertificação” da linguagem, no neoplatonismo dionisiano, por exemplo, abre para o acontecimento, pela *kénose*, da presença de um Deus que é *desconhecido* (DERRIDA, 1995, p. 37). Bernard McGinn (2012, p. 261) ilustra a linguagem dionisiana do seguinte modo: 1) Deus é x (verdadeiro, metaforicamente); 2) Deus é não x (verdadeiro, anagógicamente); 3) Deus não é nem x nem não-x (verdadeiro, unitivamente).

Sermão 4: “quem quiser recebê-lo assim totalmente, deve deixar a si e ter-se expropriado totalmente do que é seu”.

Aniquilamento como descoberta de si é, pois, o caminho de encontro e de atividade que tem, em si mesma, sua razão de ser. Nesse sentido, no Sermão 5b, Eckhart (2006, p. 68) adverte que, enquanto a alma formar uma imagem de Deus, não haverá comunhão, mas retraimento. Expropriar-se de tudo é permitir que a vida brote de si mesma como um manancial que flui. Esse estado de “sem modo” ou “sem por quê” é o que define, precisamente, a contemplação tanto no âmbito da natureza, quanto do humano. Contemplação, plotinianamente, como resguardo silencioso (*En*, III, 8-4, p. 242), isto é, como repouso em si mesmo que funda a unidade e a serenidade da alma (*Idem*, p. 249). Nisso reside a emanção da vida de si e para si (ECKHART, 2006, 5b, p. 67).

Mas o que seria essa experiência do “nada” já que esse termo aparece identificado com uma pluralidade de ideias como “neutro”, “deserto”, “vida”, “alegria”, “inferno”? Uma possível resposta para essa difícil questão não pode desconsiderar uma compreensão do que consiste Deus na obra clariciana. “Eu tinha medo da face de Deus” (LISPECTOR, 2009, p. 96). Face que se confunde, em G.H., com a vida “pré-humana” (*Idem*, p. 101). Uma frase parece unir todos os nomes atribuídos ao longo do romance: “É um nada que é o Deus – e que não tem gosto” (*Idem*, p. 102). Essa visão leva a protagonista a afirmar, coisa rara de ser vista, de forma tão explícita, uma superação do “sentimento humano-cristão” do que seria a alegria (*Idem*, p. 102). Embora não desenvolva a afirmação de uma “oposição” entre a alegria oriunda “do gosto de Deus” (Nada), podemos inferir que temos, no romance, um tipo de experiência do divino que transcende uma visão de Deus redutível aos atributos tradicionais de Belo, Bom e Justo. Diz ela: “e eu encontrava o Deus indiferente que é todo bom porque não é ruim nem bom, eu estava no seio de uma matéria que é a explosão indiferente de si mesma” (*Idem*, p. 127).

Perfeita descrição para o que seria, no neoplatonismo, a geração do Uno como “brotar” contínuo e sem razão. A natureza do Uno, enquanto tal, não é nem boa, nem ruim, nem plena, nem vazia e, por essa razão, para o homem alcançá-lo é preciso atravessar a desertificação de si e da linguagem.

A imagem do deserto, tema tão próprio de árabes, judeus e cristãos, é recorrente no romance como expressão de silêncio e encontro. Deserto de alegria, de festas e sacrifícios é, também, espaço em que o silêncio se converte em voz e clamor. Deus queria que G.H. se tornasse igual a ele e

ao mundo (*Idem*, p. 126), e o caminho: o despojamento do humano. Em perfeita sintonia com Mestre Eckhart no seu Sermão 12 (2006, p. 105):

Se meu olho deve ver a cor, deve então estar vazio de todas as cores. Se vejo cor azul ou branca, é o ver do meu olho que vê a cor – o que vê e o que é visto com o olho são assim o mesmo. O olho com que vejo Deus é o mesmo olho com que Deus me vê.

Difícil tarefa e digna, quem sabe, dos santos que “provam”, como G.H., do mistério abissal que é a vida. Mistério que só se justifica como visão ou presentificação que faz do barulho neutro das folhas um lugar próprio, mais que as orações, para o Deus que não se mostra (LISPECTOR, 2009, p. 133). Não há como não tomar Deus, em *Paixão segundo G.H.*, se não como o próprio nada que é tudo, mas que não se reduz a nenhum ente em particular. “Estava inutilmente de pé diante Dele, e era de novo diante do nada” (*Idem*, p. 134) sentencia G.H.

A linguagem, tomada como lugar da “marca” do que não se mostra, permanece, portanto, como núcleo das narrativas místicas. A teologia negativa ou apofática, ao apontar para a possibilidade de uma experiência narrativa de Deus que é, acima de tudo, um exercício de nadificação, funda um espaço comum entre a filosofia neoplatônica e a literatura de Clarice. Seguindo a ordem cronológica de publicação, faremos a seguir uma breve incursão em dois romances, *Perto do Coração Selvagem* e *A paixão segundo G.H.*, tomando, exclusivamente, algumas aparições do “nada” associando-as à ideia, já aludida anteriormente, da impessoalidade como experiência extática ante a vida.

3 Considerações finais

Tendo chegado até aqui, cumpre, finalmente, estabelecer algumas conclusões que, enquanto tais, são pontos de abertura para o diálogo entre a filosofia neoplatônica, em suas fases (pagã e cristã), e a literatura de Clarice Lispector. Se, como observa Lucia Helena (2010, p. 37), Clarice parece sempre escrever mais de um livro a um só tempo, é possível dizer, também, que nesses vários livros, simultânea escrita de si, o nada assume diversas formas, mas não perde seu sentido desafiador e desestruturante das categorias lógico-formais que definem a objetividade epistêmica dos discursos sobre a realidade, entenda-se realidade enquanto fato,

bem como de uma experiência espiritual que, em confronto com o seu fundamento, Deus, se autodenega como condição possível de salvação graças a um inesgotável esgotamento¹⁴ de uma linguagem negativa que, enquanto tal, é sempre abertura a algo mais.

Não se trata, em absoluto, de reduzir a criação literária a uma tradição filosófica, mas, dado, fazendo uso uma vez mais da reflexão derridariana, o “ar familiar” (DERRIDA, 1997, p. 14) dos escritos de Clarice para com a teologia negativa, propiciar uma análise comparativa que, sem sair do textual, bem como do contextual, seja capaz de estabelecer uma ponte “transacional” em que a filosofia e a literatura se encontram em uma terceira margem que é, precisamente, a da reinvenção de ideias comuns. Esse é, sem dúvida, um exercício instigante e desafiador, isto é, o de tentar trilhar caminhos tão próximos, embora distantes, a um tipo de visão de mundo que se estrutura, precisamente, na negação de toda estrutura objetiva. O Uno, para a tradição neoplatônica e, conseqüentemente, para a mística cristã, aqui tratada, não é nenhuma realidade substancial capaz de garantir ou definir o mundo a partir de uma *causa sui*.

Regina Pontieri (2001, p. 219) já ressaltou, embora sem desenvolver exaustivamente, a presença da teologia negativa decorrente do pensamento de Platão e Plotino na obra de Clarice. Também, Benedito Nunes, por diversas vezes, ressaltou, em seus estudos, o caráter místico da experiência de Deus em Clarice. O *atualismo místico* de G.H., o ascetismo dos sentimentos particulares e o imanentismo culminariam no esvaziamento que se estabelece pelo desapossamento do eu (NUNES, 1973, p. 66). De modo que o tema do apofaticismo não é, em absoluto, algo novo na literatura crítica. No entanto, o que interessa, além de atualizar a discussão, é pensá-la em uma perspectiva pouco trabalhada e que diz respeito ao próprio ato da escrita como *mystagogia*, isto é, como iniciação.

Desde Porfírio,¹⁵ pelo menos, temos uma visão do texto filosófico como expressão de uma sabedoria secreta que exige, antes de tudo, iniciação. Isso se repete em autores como Dionísio, san Juan de la Cruz, Jacob Böhme, entre outros. Na nota introdutória de *A paixão segundo G.H.* temos uma advertência, assinada pela autora, apontando para a

¹⁴ Expressão utilizada por Derrida para definir a tarefa da teologia negativa, isto é, não querer dizer nada ou quase nada, daí seu esgotamento, mas nesse quase nada é que se encontra talvez outra coisa que não umas poucas coisas (DERRIDA, 1995, p. 29).

¹⁵ Porfírio de Tiro, discípulo e responsável pela organização da obra de Plotino.

necessidade de uma certa “formação de alma” capaz de compreender a experiência a ser narrada. A citação inicial dos Vedas em *A maçã no escuro* é de natureza totalmente paradoxal e exige uma compreensão que vai além do literal. O que isso quer dizer? Provavelmente que o ato da escrita é, também, um ato *psicagógico*, ou seja, ao mesmo tempo que revela uma experiência narrativa, conduz, também, a uma reflexão que, posto sua natureza, culmina, em última instância, no silêncio.

Tanto em *Perto do coração selvagem*, quanto em *A paixão seguindo G.H.*, os finais revelam algo em comum: uma dupla incompreensão. Incompreensão de si mesmo e incompreensão ante o mundo que é por si mesmo. No primeiro romance consta: “basta me cumprir” (LISPECTOR, 1998 p. 202); no segundo: “a vida se me é” (LISPECTOR, 2009, p. 179). Cumprir-se enquanto escrita reveladora é assumir, finalmente, a vida como criação. A linguagem é o solo próprio para que o homem, enquanto aquele que nomeia as coisas, possa se conceber enquanto tal e, também, garantir, como observa Esther Coher (1999, p. 10), a possibilidade de que a alteridade se realize e tome existência. No ato de nomear, se nega o que no nome se mostra. Esse é o paradoxo da linguagem no neoplatonismo e, em Clarice, o sentido mesmo da escrita.

Referências

AREOPAGITA, P-D. *Teologia mística*. Tradução de Mário Santiago de Carvalho. Porto: Fundação Eng. António de Almeida, 1996.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Tradução de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1990.

BEIERWALTES, W. *Pensare l'Uno*: Studi sulla filosofia neoplatonica e sulla storia dei suoi influssi. Tradução de Maria Luisa Gatti. Milano: Vita e Pensiero, 1992.

BEZERRA, C. C. O enigma da visão: Clarice Lispector e Merleau-Ponty. *Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários*, Londrina, v. 24, p. 49-58, dez. 2012. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa/g_pdf/vol24/TRvol24m.pdf>.

BEZERRA, C. C. O mundo e o imundo em *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector: aproximações neoplatônicas. In: PINHEIRO, M. R.; AZAR FILHO, C. M. (Org.). *Neoplatonismo, mística e linguagem*. Niterói: UFF, 2013. p. 315-335.

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: Paulus, 2002.

COHER, E. *El silencio del nombre, interpretación y pensamiento judío*. México: Anthropos, 1999.

CORDEIRO, N-L. Du non-être à L'autre. La découverte de l'altérité dans le Sophiste de Platon. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, Paris, tome 130, p. 175-189, 2005.

DERRIDA, J. *Salvo o nome*. Tradução de Nícia Adan Bonatti. Campinas: Papirus, 1995.

DERRIDA, J. *Cómo no hablar y otros textos*. Tradução de Patricio Peñalver. Barcelona: Proyecto a, 1997.

ECKHART, M. *Sermões alemães*. v. 1. Tradução de Enio Paulo Giachini. Petrópolis: Vozes, 2006.

HAAS, A. *Mestre Eckhart, figura normativa para la vida espiritual*. Barcelona: Herder, 2002.

HELENA, L. *Nem musa, nem medusa: itinerários da escrita em Clarice Lispector*. Niterói: UFF, 2010.

HEIDEGGER, M. *Que é metafísica?* Tradução de Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1979. (Coleção Os Pensadores).

LISPECTOR, C. *Perto do coração selvagem*. São Paulo: Rocco, 1998.

LISPECTOR, C. *A paixão segundo G.H.* São Paulo: Rocco, 2009.

PARMÊNIDES. *Proêmio*. In: KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. *Los filósofos presocráticos*. Tradução de Jesús G. Fernández. Madrid: Gredos, 1987.

PLOTINO. *Enéadas III e IV*. Tradução de Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1999.

PLOTINO. *Enéadas V e VI*. Tradução de Carlos García Gual. Madrid: Gredos, 1998.

PONTIERI, R. *Clarice Lispector, uma poética do olhar*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

McGINN, B. *As fundações da mística, das origens ao século V*. Tomo I. Tradução de Luís Malta Loureiro. São Paulo: Paulus, 2012.

MELENDO, T. *Nada y ontología en el pensamiento griego*. *Anuario Filosófico*, Navarra, n. 18, p. 77-102, 1985.

MELLING, D. J. *Introducción a Platón*. Tradução de Antonio Guzmán Guerra. Madrid: Alianza, 1991.

NUNES, B. *O mundo de Clarice Lispector*. Manaus: Governo do Estado, 1966.

NUNES, B. *Clarice Lispector*. São Paulo: Quíron, 1973.

NUNES, B. *O drama da linguagem: uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática, 1995.

NASCIMENTO, E. *Clarice Lispector: uma literatura pensante*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2012.

SILESIUS, A. *El peregrino querúbico*. Tradução de Lluís Duch Álvarez. Barcelona: Siruela, 2005.

Considerações sobre a literatura de Hilda Hilst e Samuel Beckett com base na crítica filosófica da linguagem de Fritz Mauthner¹

Notes on Hilda Hilst's and Samuel Beckett's literature based on Fritz Mauthner's philosophical critique of language

Willian André

Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), Campo Mourão, Paraná /Brasil
willianandreh@hotmail.com

Resumo: Este artigo tem por objetivo propor um diálogo entre alguns aspectos da produção literária dos escritores Hilda Hilst e Samuel Beckett, tomando como principal fundamentação teórica a crítica filosófica da linguagem traçada por Fritz Mauthner em seu *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, publicado originalmente entre 1901 e 1902. Ainda que outros textos dos dois escritores sejam eventualmente mencionados, serão esboçadas análises mais específicas de duas narrativas curtas: “Vicioso Kadek” (1977), de Hilst, e “Imagination Morte Imaginez” (1965), de Beckett. Apesar de visivelmente distintos em sua proposta estética, ambos os textos apontam para uma linguagem que se descobre incapaz de significar de maneira satisfatória, por meio de situações de incomunicabilidade vividas por seus personagens ou descrições sofríveis que acabam limitadas à condição de gaguejos. Esse impasse encontra ecos na filosofia de Mauthner, cujo ensaio versa sobre as limitações da linguagem.

Palavras-chave: Hilda Hilst; Samuel Beckett; Fritz Mauthner; crítica da linguagem.

¹ Este trabalho compreende algumas reflexões suscitadas por nossa pesquisa de doutorado *Entre gaguejos: Hilst, Beckett e os limites da linguagem* (UEL, 2016).

Abstract: This article aims at establishing a dialogue between some aspects of Hilda Hilst's and Samuel Beckett's works, considering Fritz Mauthner's philosophical critique of language, presented in his *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* – originally published between 1901 and 1902 –, as its main theoretical basis. Besides some comments on other works by the two writers, the corpus of analysis will consist of two short narratives: “Vicioso Kadek” (1977), by Hilst, and “Imagination Dead Imagine” (1965), by Beckett. Despite being noticeably different in their aesthetic proposal, both narratives deal with a language that finds itself unable to signify in a satisfactory way, through situations of incommunicability faced by the characters or sufferable descriptions that end up limited to the condition of stammer. Such impasse echoes Mauthner's philosophy, and his essay that deals with the limitations of language.

Keywords: Hilda Hilst; Samuel Beckett; Fritz Mauthner; critique of language.

Recebido em: 1 de maio de 2017.

Aprovado em: 12 de junho de 2017.

Um conjunto de aspectos em consonância, quando colocadas lado a lado as obras da escritora brasileira Hilda Hilst (1930-2004) e do irlandês Samuel Beckett (1906-1989), parece desvelar a pertinência de se desenvolver um estudo comparado. Há um teor comum a percorrer boa parte da produção ficcional de ambos os autores – textos que apontam para situações em que a linguagem empregada se mostra insuficiente na tarefa que lhe parece mais própria: significar (i.e.: personagens que não conseguem se comunicar ou expressar de maneira satisfatória; ou tentativas de descrições que se constroem aos trancos, esbarrando em uma linguagem mutilada/fragmentada). O impasse constatado em tais situações parece se relacionar ao problema filosófico dos limites da linguagem e, para refletir a respeito, propomos aqui a metáfora do gaguejo: assemelham-se ao gaguejar essas tentativas de expressão e significação que não se completam, atestando uma condição de incompletude ou insuficiência da linguagem. A fim de contemplar tais questões, apresentamos, na sequência, breves análises das narrativas

“Vicioso Kadek” (1977),² de Hilst, e “Imagination Morte Imaginez” (1965),³ de Beckett, tomando por base teórica a crítica da linguagem proposta pelo filósofo austríaco Fritz Mauthner em *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, ensaio publicado em três volumes entre 1901 e 1902. Eventualmente, recorreremos a outros textos da produção hilstiana e beckettiana para agregar fundamento a nossas reflexões.

Tanto Hilst quanto Beckett são donos de uma produção literária ampla, que passeia por gêneros diversos. Considerando todo o corpo de seus poemas, textos dramáticos e narrativas, são estas últimas que permitem uma aproximação mais nítida entre os dois autores. A novela “O oco”⁴ e o romance *Molloy*,⁵ por exemplo, carregam uma série de semelhanças: encontramos em ambos os textos narradores sem memória, confusos, com a identidade fragmentada, e donos de uma linguagem mutilada que encontra reflexos em sua própria condição física. Há a recorrência, nas duas narrativas, de reflexões sobre certa tentativa – que acaba fracassando – de construir um texto claro. São emblemáticas desse impasse as afirmações transcritas a seguir, retiradas respectivamente dos dois textos: o narrador de “O oco”, um velho sem nome, pondera, depois de várias tentativas malsucedidas de desenvolver um raciocínio que não se completa: “Ainda não avancei. Deveria dizer por hoje basta, mas o tempo não me dá tempo, devo dizer de qualquer modo, ainda que as espirais sobreexistam num torno infinito. [...] São defeitos diários. Dificuldades de toda hora, gaguejos” (HILST, 2002, p. 143-144). A exemplo dele, envolvido em dificuldades semelhantes, Molloy, narrador da primeira parte do romance homônimo, observa: “Não querer dizer,

² Publicado originalmente no conjunto “Pequenos discursos. E um grande”, que compõe, ao lado de outros textos publicados anteriormente, o volume *Ficções*, de 1977. Posteriormente, esse conjunto de narrativas curtas foi reeditado, junto com outros textos, no volume *Rútilos* (2003), organizado por Alcir Pécora.

³ Publicado originalmente em francês na revista *Les Lettres Nouvelles*. A tradução para o inglês feita pelo próprio autor, “Imagination Dead Imagine”, foi publicada pela primeira vez também em 1965, na revista *The Sunday Times*. Ambas as versões foram reunidas, posteriormente, em diversas coletâneas da obra de Beckett.

⁴ Publicada originalmente no segundo volume em prosa escrito por Hilst, *Kadosh*, de 1973. O título original da obra, alterado pela própria Hilst em edições posteriores, era *Qadós*.

⁵ Escrito em 1947 e publicado originalmente em francês em 1951. A tradução para o inglês, feita por Beckett em colaboração com Patrick Bowles, foi publicada em 1955.

não saber o que se quer dizer, não poder dizer o que se acredita que se quer dizer, e sempre dizer ou quase, isto é que é importante não perder de vista, no calor da redação” (BECKETT, 2007, p. 49).

Ao direcionar essas características para uma reflexão sobre as limitações da linguagem, é possível afirmar que, em suas narrativas de maior fôlego, Hilst e Beckett trabalham com a falha da significação por meio de certo excesso de fala. Suas prosas mais longas são prolixas, e o problema das limitações da linguagem é assinalado nelas por meio de um transbordo que aponta para a insuficiência: um dizer excessivo que procura suprir – sem efetivamente consegui-lo – o dizer de forma clara. No entanto, considerando que o mesmo tema percorre também grande parte dos textos mais curtos dos dois autores, optamos por contemplar aqui essas narrativas de menor extensão, já que compreendem uma parcela bem menos estudada no quadro da produção ficcional de cada um. De partida, devemos observar que eles encontram soluções estéticas distintas para lidar com o impasse das limitações da linguagem em sua prosa mais curta.

“Vicioso Kadek” é um texto composto em um único parágrafo, que se estrutura por meio de uma espécie de discurso indireto livre, mesclando as falas de um narrador em terceira pessoa e de seu protagonista, Kadek. Em seu enredo, identificamos a mesma situação vislumbrada em outros contos de Hilst, tais como “Esboço”⁶ e “Triste”:⁷ um personagem que encontra dificuldades para se comunicar com as pessoas ao seu redor. Essa inadequação no processo de comunicação, todavia, assume um tom diferente no conto aqui contemplado, se comparado às outras duas narrativas hilstianas a que fizemos menção. Em “Esboço”, o narrador-protagonista Riolo, ao tentar se comunicar com outras pessoas, repete constantemente apenas a palavra “esboço”. Em “Triste”, o personagem principal repete apenas a frase “nem tudo pode ser arrumado” (a incomunicabilidade, portanto, nos dois casos, inscrevendo-se nessas falas limitadas). Já Kadek, a exemplo de Molloy e do velho narrador de “O oco”, parece não conseguir se comunicar adequadamente por conta de sua fala excessiva – ainda que esse excesso não encontre ecos na extensão da narrativa. Em suas linhas iniciais, lemos:

⁶ Publicado originalmente, junto com “Vicioso Kadek”, em *Ficções* (cf. nota 2).

⁷ Parte do volume *Cartas de um sedutor*, uma espécie de romance epistolar originalmente publicado em 1991.

Pensava farto, pastoso, às vezes em trechos alongados: se às Tuas costas, meu Deus, eu pudesse me fazer, apagar a Tua imagem e de cima de um todo-mim entender minha completa potencialidade desde o meu existir. Menos farto: igual a todos eu queria ser se pudesse, atuar como todos. Pensava bonito: pedra sob lua baça. O meu amor no teu que passa. Colinas, pássaros, teu momento, meu passo. (HILST, 1977c, p. 21).

A menção ao “pensar farto e pastoso” do protagonista é já o primeiro indicativo de que a linguagem por ele empregada se distancia da linguagem empregada por outras pessoas, caracterizando-se pelo excesso. A diferenciação é ainda reforçada pelo desejo expressado no trecho “igual a todos eu queria ser se pudesse, atuar como todos”. Na sequência, a menção ao seu “pensar bonito”, seguida de alguns versos de acento poético, deixa a sugestão de que Kadek é diferente dos outros por ser poeta – e daí a inadequação de sua linguagem diante de um dizer mais prático e menos farto do cotidiano (essa interpretação é validada pelo fato de encontrarmos, em outros textos de Hilst, como “Amável mas indomável” e “Ad majora nato sum”,⁸ narradores ou protagonistas que podem também ser vistos como poetas e que, por conta disso, sofrem da mesma inadequação vislumbrada na situação de Kadek).

Na sequência, é registrada uma informação sobre o passado do protagonista: “Antes matemático, psicólogo, espiou a curva de Möbius muitos anos, viveu pensando nela, horas pensando, também eu não tenho lado de dentro e de fora, e depois: tenho?” (HILST, 1977c, p. 21). Sem um aprofundamento na questão, podemos traçar, em linhas gerais, uma diferenciação entre o Kadek do presente, poeta, e o do passado, matemático:⁹ grosso modo, tais áreas do conhecimento pressupõem o emprego de linguagens razoavelmente distintas – aquela, carregada de subjetividade; esta, de precisão e acuidade. A linguagem matemática se aproxima da lógica, pretendendo constituir uma significação clara e plena das experiências do indivíduo com o mundo. Kadek, antes matemático, talvez tenha se embrenhado por tentativas de se valer de

⁸ Ambos publicados originalmente também em *Ficções*.

⁹ Fazemos referências ao “Kadek matemático” e ao “Kadek poeta” sem pretender que tais alcunhas digam respeito à profissão do personagem. Entendemos que tanto a matemática como a poesia atuam em sua trajetória de maneira mais simbólica.

uma linguagem mais clara e precisa numa ânsia por compreensão – como faz parecer a sugestiva analogia entre a curva de Möbius e sua própria subjetividade (analogia que aponta, ainda, para a presença de um Kadek “psicólogo” em meio a esse processo). Mas, possivelmente tendo falhado nessas tentativas, o Kadek matemático (e mesmo o psicólogo) foi suplantado pelo Kadek poeta. Nesse trecho do conto, em específico, há uma semelhança muito grande com a situação de Riolo, protagonista de “Esboço”, que pondera:

Antes acreditava que o à minha volta era não só perceptível mas podia ser pungente ou efusivo, musical dentro do pungitivo, Riolo acreditava que havia realidade em visões e sentires, também por isso acreditava que havia logicismo, harmonia, sensatez na cadeia de palavras, no fio de meia, na velha harpa. (HILST, 1977b, p. 10)

Também no caso de Riolo, portanto, há um antes prenhe da crença em uma linguagem capaz de significar o mundo e conferir o conforto do conhecimento, evitando a angústia da dúvida e da impotência. A diferença, nos dois contos, reside nas consequências geradas pelo abandono dessa linguagem supostamente eficiente para seus protagonistas: Riolo passa a dizer sempre uma única palavra – *esboço* –, e Kadek adota uma linguagem farta e pastosa, distante da linguagem empregada por outras pessoas.¹⁰ Mais adiante, ao tratar de alguns aspectos da filosofia de Fritz Mauthner, retomaremos nossos comentários sobre a impressão de eficiência comumente atribuída à linguagem da matemática e da lógica.

Ao prosseguir com a leitura do conto, descobrimos o efeito do pensar farto e pastoso do protagonista sobre as pessoas que o rodeiam: “Gazoso Kadek, olhando através da testa dos outros, por isso todos se riam cada vez que olhava pensante” (HILST, 1977c, p. 21). E ainda:

Se me perguntam Kadek, tu passa e não diz nada? respondo tentando não pensar: eu te devolvo o mundo se me deres um revólver mudo. Risadas. Ou isto: só subi a montanha

¹⁰ Vale menção aqui, ainda, ao conto “Gestalt”, também proveniente de *Ficções*: seu protagonista, Isaiah, é um matemático que durante muito tempo insiste no uso de uma linguagem precisa e acurada em suas tentativas de alcançar compreensão e certeza, mas que depois acaba se rendendo ao absurdo do convívio matrimonial com uma porca, batizada por ele de Hilde.

porque desejava tua impossível cama. Risadas. Ou isto: somos ateus como Deus. Muitas risadas. (HILST, 1977c, p. 21)

Diante de uma linguagem que se faz aparentemente incompreensível a seu entendimento, portanto, as pessoas pertencentes ao convívio de Kadek respondem com risadas. Arriscando uma extrapolação, podemos até ponderar que esse riso talvez seja a expressão de uma chacota em face da fala confusa de um possível louco que não sabe muito bem o que diz. Mas não são apenas risadas que resultam da incompreensibilidade diante de Kadek. Quando o personagem tenta fazer de seu pensar pastoso um pensar mais prático, engajado politicamente, a resposta é uma opressão violenta:

ético tentou atos políticos, ético Kadek redimensionando “a coisa”, chupava de Sartre “a coisa”, mas dizia: digo coisa para não dizer lixo, ditadura, então minha gente, “a coisa” corrói, empedra, suja, embrutece, suprime, lixa tua criatividade, adormece, ensombra, letargiante corrosiva coisa, te arranca a alma, senhores e senhoras “a coisa”... Pegou dez anos e seis meses, muita enrabação, muita pancada, toma aí pestilento, a coisa é isso aqui, e a rodela de Kadek estremecia eletrizada, os bagos finos pendiam agora inchados. (HILST, 1977c, p. 21-22)

Em toda a produção narrativa de Hilda Hilst, esta é uma das poucas referências explícitas ao regime militar que governou o país no período em que a escritora compunha grande parte de seus textos. Diferente de muitos escritores brasileiros que, durante os anos 1970, por exemplo, dedicaram seu fôlego à crítica da ditadura, Hilst sempre se embrenhou por investigações mais subjetivas e filosóficas da alma humana. Essa questão aparece registrada, em alguns momentos, em seu próprio texto – como em “Ad majora nato sum”:

E por que não me veio um desdobramento de dentro mais prático, político, porque era isso que eu ouvira a vida inteira de todos, por que não te vem aí de dentro um expressar-se mais prático, político, por que não te vem um fincar na madeira fome botas ditadura? Eu respondia não sei. Contestar, diziam, é o único que importa e tu ficas aí molhando coisas mortas, sobrevoando. (HILST, 1977a, p. 17)

Não é possível precisar se, em “Vicioso Kadek”, a prisão e a violência sexual sofridas pelo protagonista decorrem do fato de seus opressores terem compreendido com clareza a crítica ao regime presente em suas palavras, ou se eles resolvem prendê-lo e violentá-lo justamente por não compreender o que o poeta pretendia dizer, afinal: I) sua tentativa de redimensionar “a coisa” de Sartre em um ato político imbuído de crítica à ditadura ainda carrega muito de sua linguagem farta e pastosa; e II) todo regime ditatorial sempre foi marcado por uma ignorância assustadora, agindo sempre sob o imperativo do agredir primeiro, perguntar depois (ou nem perguntar). De qualquer modo, ainda que essa passagem da narrativa envolva uma dimensão mais política, ela continua a atestar um problema de incomunicabilidade. E é a partir dela que caminhamos para o final do conto: após ler que Kadek “pegou dez anos e seis meses, muita enrabação, muita pancada”, o encontramos no momento de sua morte. E, em sua intimidade, sabendo-se próximo do fim, o personagem deseja não ser acometido pela linguagem que sempre o tornou diferenciado e incompreendido:

Foi deitando amortado, o olho tentando o além outro lado, pediu a Jesus que não lhe surgissem palavras, que morresse muito ético, nada estético, olhou o de cima cinzento sem nuvens, nem gaviões, nem pardais, pensou perfeito para a morte de mim, a cabeça virou quase encostada no ombro, viu bosta de gente a um metro do seu corpo, repetiu: obrigado Jesus, mais que perfeito para a morte de mim. (HILST, 1977c, p. 22)

Talvez esse morrer “muito ético, nada estético”, em silêncio, conferisse ao personagem a sensação de ser igual aos outros, e isso talvez lhe proporcionasse uma ilusão de comunicabilidade. Mas sua inadequação é irreparável, e deve ser atestada até o fim:

deitado pobre anônimo agora no esturricado capim, muito igualzinho a muitos, ia dizer infundáveis obrigado quando o olhar subiu para o cinzento sem nuvens outra vez, e viu o pássaro. Trincou a língua para não dizer beleza, adelgaçou a vida, mas encolhido poetou entre babas: alado e ocre pássaro da morte. Totalmente diferenciado, então morreu. (HILST, 1977c, p. 22)

Kadek morre, portanto, totalmente diferenciado. E a ênfase dada, no final da narrativa, a esse morrer diferenciado do personagem e à sua ânsia por ser “muito igualzinho a muitos” nos permite sugerir que uma das principais questões abordadas no conto é a necessidade de pertencimento de seu protagonista, que nunca se concretiza. Essa impossibilidade de pertencer é decorrente de seu pensar farto e pastoso que, como a narrativa faz parecer, é traduzido em uma linguagem pouco usual, atestando um problema de incomunicabilidade.

O mesmo impasse quanto à capacidade de significar de maneira clara e objetiva é constatado em “Imagination Morte Imaginez”, de Beckett, porém, com configuração bastante distinta. A exemplo de “Vicioso Kadek”, podemos afirmar que também no texto beckettiano, no que pese sua curta extensão, a falha da linguagem aparece por meio do transbordo. Em linhas gerais, o único parágrafo que o constitui consiste em uma tentativa de descrição de um espaço fechado, ocupado por dois corpos estáticos, mas essa tentativa de descrição se faz sofrível, construindo-se aos gaguejos.

Para compreender melhor o pouco usual dessa situação, alguns esclarecimentos sobre o percurso estético da obra beckettiana fazem-se pertinentes. “Imagination Morte Imaginez” pertence a uma fase de sua produção em que Beckett compõe mais de um texto curto consistindo nesse mesmo modelo: tentativas de descrições de corpos estáticos ocupando espaços fechados. Essa fase – compreendida entre os anos de 1960 e 1970 – segue a publicação dos *Textos para nada*¹¹ e do romance *Como é*,¹² que, por sua vez, podem ser entendidos como um aprofundamento estético do impasse apresentado pelo autor na trilogia do pós-guerra (*Molloy*, *Malone morre* e *O inominável*).¹³ São de proposta estética semelhante a “Imagination Morte Imaginez” contos como

¹¹ Publicado originalmente em francês, sob o título *Textes pour rien*, em 1955. A tradução de Beckett para o inglês aparece no volume *Stories and Texts for Nothing*, de 1967.

¹² Publicado originalmente em francês (*Comment C'est*) em 1961. A tradução de Beckett para o inglês, *How It Is*, foi publicada em 1964.

¹³ As informações sobre as publicações de *Molloy* já foram apresentadas (cf. nota 5). Quanto aos outros dois romances da trilogia: *Malone meurt* foi escrito em 1947 e publicado em 1951 (a versão em inglês, *Malone Dies*, foi publicada em 1956); *L'innomable* foi escrito em 1949 e publicado em 1953 (a versão em inglês, *The Unnamable*, em 1958).

“Bing” e “Sans”.¹⁴ Conforme S. E. Gontarski, após levar à exaustão sua tentativa de diluição da identidade do sujeito por meio da apresentação de vozes descorporificadas (processo visível, principalmente, nos *Textos para nada*), Beckett adota, em textos da fase de “Imagination Morte Imaginez”, o vetor oposto:

através das vozes descorporificadas dos *Texts for Nothing* até os corpos sem voz de *All Strange Away* e seu descendente evolutivo, *Imagination Dead Imagine*, ele [Beckett] continuou sua exploração ontológica do ser na narrativa e, finalmente, do ser como narrativa, produzindo no corpo do texto o texto como corpo. Se os *Texts for Nothing* sugerem a dispersão dos personagens e a subsequente escrita para além do corpo, *All Strange Away* assinala uma reconfiguração, o retorno do corpo, sua textualização, o corpo como objeto estático, sem voz, inominado, exceto por uma série de significantes geométricos, o ser enquanto fórmula matemática. (GONTARSKI, 1995, p. xv)¹⁵

O autor acrescenta, ainda, que, nos textos dessa fase, Beckett “conduziria exercícios em origami humano” (GONTARSKI, 1995, p. xxviii).¹⁶ Em “Imagination Morte Imaginez”, essa afirmação é justificada pelas posições desconfortáveis em que se encontram os corpos

¹⁴ “Bing” foi publicado originalmente, em francês, em uma edição limitada em 1966 (e incluído, no ano seguinte, no volume *Têtes-mortes*); a tradução de Beckett para o inglês, “Ping”, foi originalmente publicada na revista *Encounters* em 1967. “Sans” foi publicado originalmente em 1969 no jornal *La Quinzaine littéraire*, e, logo depois, em edição limitada (seria incluído, em 1972, em *Têtes-mortes*). A versão em inglês, “Lessness”, foi escrita ainda em 1969 e publicada pela primeira vez em 1970 na revista *New Statesman*.

¹⁵ Tradução nossa. Original: “through the disembodied voices of the *Texts for Nothing* toward the voiceless bodies of *All Strange Away* and its evolutionary descendant *Imagination Dead Imagine*, he continued his ontological exploration of being in narrative and finally being as narrative, producing in the body of the text the text as body. If the *Texts for Nothing* suggest the dispersal of character and the subsequent writing beyond the body, *All Strange Away* signaled a refiguration, the body’s return, its textualization, the body as voiceless, static object, or the object of text, unnamed except for a series of geometric signifiers, being as mathematical formulae”.

¹⁶ Original: “would conduct exercises in human origami”.

descritos. No início do texto, temos a apresentação do espaço que os compreende:

Sem sinal de vida em nenhum lugar, você diz, pah, o grande negócio, a imaginação não está morta, sim, bom, imaginação morta imagine. Ilhas, águas, azul, verde, um vislumbre e desaparece, para sempre, esqueça. Até todo branco na brancura da rotunda. Sem entrada, entre, meça. Diâmetro 80 centímetros, mesma distância do chão ao topo da abóbada. Dois diâmetros nos ângulos retos AB CD dividem o chão branco em semicírculos ACB BDA. No chão dois corpos brancos, cada um em seu semicírculo. Brancas também a abóbada e a parede arredondada altura 40 centímetros sobre a qual ela se ergue. (BECKETT, 1972, p. 51)¹⁷

Nas primeiras linhas do excerto, encontramos uma série de afirmações contraditórias que, seguindo o que sugere o próprio título do texto, indicam primeiro que a imaginação não está morta, para em seguida dizer que está e, então, com um verbo no imperativo, convidar (ou ordenar) um possível interlocutor a “imaginar” (mesmo a imaginação estando morta). Esse mecanismo contraditório de afirmações e negações

¹⁷ Nossa tradução do conto foi realizada com base no cotejo da versão em francês e de sua tradução para o inglês, “Imagination Dead Imagine”. Como existem algumas diferenças relevantes entre as duas versões, apresentamos, na sequência, os originais de ambas. Francês: “Nulle part trace de vie, dites-vous, pah, la belle affaire, imagination pas morte, si, bon, imagination morte imaginez. Iles, eaux, azur, verdure, fixez, pff, muscade, une éternité, taisez. Jusqu’à toute blanche dans la blancheur la rotunde. Pas d’entrée, entrez, mesurez. Diamètre 80 centimètres, même distance du sol au sommet de la voûte. Deux diamètres à angle droit AB CD partagent en demi-cercles ACB BDA le sol blanc. Par terre deux corps blancs, chacun dans son demi-cercle. Blancs aussi la voûte et le mur rond hauteur 40 centimètres sur lequel elle s’appuie”. Inglês: “No trace anywhere of life, you say, pah, no difficulty there, imagination not dead yet, yes, dead, good, imagination dead imagine. Islands, water, azure, verdure, one glimpse and vanished, endlessly, omit. Till all white in the whiteness the rotunda. No way in, go in, measure. Diameter three feet, three feet from ground to summit of the vault. Two diameters at right angles AB CD divide the white ground into two semicircles ACB BDA. Lying on the ground two white bodies, each in its semicircle. White too the vault and the round wall eighteen inches high from which it springs” (BECKETT, 1995, p. 182).

constantes é repetido ao longo do texto, indicando certa impossibilidade de se utilizar a linguagem de maneira clara e objetiva. Por conta disso, a suposta impressão de objetividade e imparcialidade normalmente vinculada a um texto descritivo (devido a certa tradição que aproxima a descrição de uma estética narrativa mais realista) é atacada por Beckett de partida. O transbordo decorre justamente dessa questão: em vez de um texto descritivo claro e preciso, “Imagination Morte Imaginez” nos apresenta uma tentativa de descrição que acaba se assemelhando mais a um amontoado de gaguejos.

Prosseguindo com a leitura do excerto, chegamos efetivamente à apresentação do espaço fechado – uma rotunda – que será descrito. Logo após dizer que não há entradas, o narrador convida seu suposto interlocutor a entrar e medir o espaço em questão. Contradições como essa remetem a outro problema que Beckett trabalha com frequência nos textos dessa fase: não é possível determinar, em nenhum momento, se a imagem descrita no texto é realmente visível aos olhos do narrador ou se se trata de uma imagem que está sendo imaginada (o que aponta para o impasse do autor às voltas com seu processo de criação ficcional, problema que percorre todo o projeto estético beckettiano).

Quanto ao restante da descrição fornecida no trecho citado, ainda que partindo da linguagem truncada que a compõe, não há maiores dificuldades para se construir uma imagem mental do espaço circular e branco, com os corpos inscritos em seus respectivos semicírculos. E é nesse ritmo que se desenvolve todo o texto, com cada parte da descrição sendo acrescentada aos poucos, de maneira sofrível: à impressão de brancura é somada, mais adiante, a impressão de luz e calor. Na sequência, todavia, claridade, luz e calor são substituídos bruscamente por escuridão e frio – e, depois, claridade, luz e calor retornam. Após uma variação repetitiva de luz-calor e escuro-frio, encontramos uma descrição mais precisa dos dois corpos que ocupam a rotunda:

Sempre no chão, dobrado em três, a cabeça contra a parede em B, a bunda contra a parede em A, os joelhos contra a parede entre B e C, os pés contra a parede entre C e A, ou seja, inscrito no semicírculo ACB, confundindo-se com o chão não fosse a longa cabeleira de uma brancura incerta, um corpo branco de mulher, finalmente. Contido similarmente no outro semicírculo, contra a parede a cabeça em A, a bunda em B, os joelhos entre A e D, os

pés entre B e D, também branco como o chão, o parceiro. Sobre o flanco direito portanto os dois, costas contra costas, cabeça contra bunda. (BECKETT, 1972, p. 55-56)¹⁸

A descrição dos corpos, aparentemente quase submetidos a um processo de dobradura para caberem nos semicírculos ACB e BDA, justifica o emprego da expressão “origami humano” de Gontarski. Além disso, vale menção ao fato de, em certa altura do excerto, o narrador dizer “um corpo branco de mulher, finalmente”: o advérbio de tempo deixa a sugestão de que, apesar de ter sido possível identificar a existência de dois corpos desde as primeiras linhas do conto, há, contraditoriamente, uma demora em definir que os corpos visualizados – ou imaginados – pertencem respectivamente a uma mulher e um homem (o que indica, mais uma vez, a imprecisão desse processo descritivo).

Na sequência, é acrescentada a informação de que, apesar de os personagens estarem imóveis, é possível perceber que eles respiram. Depois, são fornecidas as posições de suas mãos, e assim por diante, sempre em meio a sentenças que reforçam tanto a impossibilidade da precisão descritiva – como em “Nessa luz agitada, sua grande branca calma agora tão rara e breve, a inspeção é difícil” (BECKETT, 1972, p. 56)¹⁹ – quanto a abertura para a possibilidade de tratar-se de uma imagem imaginada – como em “É claro, contudo, por mil pequenos sinais muito

¹⁸ Francês: “Toujours par terre, plié en trois, la tête contre le mur à B, le cul contre le mur à A, les genoux contre le mur entre B et C, les pieds contre le mur entre C et A, c’est-à-dire inscrit dans le demi-cercle ACB, se confondant avec le sol n’était la longue chevelure d’une blancheur incertaine, un corps blanc finalement de femme. Contenu similairement dans l’autre demi-cercle, contre le mur la tête à A, le cul à B, les genoux entre A et D, les pieds entre D et B, blanc aussi à l’égal du sol, le partenaire. Sur le flanc droit donc tous les deux et tête-bêche dos à dos”. Inglês: “Still on the ground, bent in three, the head against the wall at B, the arse against the wall at A, the knees against the wall between B and C, the feet against the wall between C and A, that is to say inscribed in the semicircle ACB, merging in the white ground were it not for the long hair of strangely imperfect whiteness, the white body of a woman finally. Similarly inscribed in the other semicircle, against the wall his head at A, his arse at B, his knees between A and D, his feet between D and B, the partner. On their right sides therefore both and back to back head to arse” (BECKETT, 1995, p. 184).

¹⁹ Francês: “Dans cette lumière agitée, au grand calme blanc devenu si rare et bref, l’inspection est malaisée”. Inglês: “In this agitated light, its great white calm now so rare and brief, inspection is not easy” (BECKETT, 1995, p. 184).

longos para imaginar, que eles não estão dormindo” (BECKETT, 1972, p. 57).²⁰ Nesse ritmo, chegamos ao final do texto, no qual o narrador convida seu interlocutor a abandonar a imagem, ponderando que poderão encontrar coisas melhores em outros lugares – “há melhor alhures” –, e, logo em seguida, afirmando justamente o contrário do que acabou de dizer: “não, não há nada alhures” (BECKETT, 1972, p. 57).²¹

Como já observamos, a proposta estética de “Imagination Morte Imaginez” é visivelmente distinta da de “Vicioso Kadek”. Ainda assim, podemos traçar algumas aproximações: ambos os textos são consideravelmente curtos, e ambos se estendem por um único parágrafo; de certa maneira, o transbordo da linguagem aparece nos dois: no conto de Hilst, por meio do pensar farto e pastoso de Kadek, que o torna incompreendido por aqueles que o cercam; no texto de Beckett, por meio de um excesso de informações contraditórias que tornam sofrível a descrição da imagem que o narrador pretende erigir; e, em última instância, é possível constatar, em ambos os textos, certo impasse relacionado à capacidade de significação da linguagem. Em “Vicioso Kadek”, esse impasse aparece em plano mais temático, pois as limitações da linguagem são notadas na incapacidade demonstrada por Kadek de se comunicar efetivamente. Já em “Imagination Morte Imaginez”, o impasse se inscreve na própria linguagem utilizada para a construção do texto, principalmente por meio de suas afirmações contraditórias, como se numa espécie de encenação de uma linguagem falida. Assumindo, portanto, que os dois textos analisados lidam com o problema dos limites da linguagem, podemos recorrer a uma base teórica de cunho filosófico para aprofundar nossas reflexões sobre o tema em questão. Conforme já anunciamos, essa base teórica será fornecida, aqui, pelo filósofo Fritz Mauthner.

Em um artigo intitulado “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, e os limites da linguagem”,²² Linda Ben-Zvi propõe um diálogo entre a obra

²⁰ Francês: “Il est cependant clair, à mille petits signes trop longs à imaginer, qu’ils ne dorment pas”. Inglês: “It is clear however, from a thousand little signs too long to imagine, that they are not sleeping” (BECKETT, 1995, p. 185).

²¹ Francês: “il y a mieux ailleurs”; “non, il n’y a rien ailleurs”. Inglês: “there is better elsewhere”; “no, there is nothing elsewhere” (BECKETT, 1995, p. 185).

²² Publicado originalmente em 1980 no v. 95, n. 2, da *PMLA* (Publications of the Modern Language Association), sob o título “Samuel Beckett, Fritz Mauthner, and the limits of language”.

de Beckett e o ensaio *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, que o escritor irlandês teria lido em sua juventude, quando trabalhava como secretário de James Joyce. Essa aproximação já é indicativa da pertinência de se tomar a filosofia do austríaco como base teórica para uma reflexão sobre os limites da linguagem. Segundo a autora do artigo, o ensaio de Mauthner

forneceu ao jovem Beckett uma confirmação filosófica de seu próprio ceticismo sobre a linguagem [...]. E também forneceu a Beckett um modelo. Ao situar a linguagem no coração da *Crítica*, a ela subordinando todo conhecimento, e então sistematicamente negar sua eficiência básica, Mauthner ilustra a possibilidade de usar a linguagem para acusar a si própria. As mesmas centralidade e nulidade linguísticas se encontram no núcleo do trabalho de Beckett. (BEN-ZVI, 2014, p. 174)

Beiträge zu einer Kritik der Sprache, cujo título significa, literalmente, “Contribuições a uma crítica da linguagem”, se estende por mais de 2.000 páginas, tendo sido publicado em três volumes entre 1901 e 1902, e não conta com tradução integral do original alemão para nenhuma outra língua. A única tradução de que tivemos notícia foi feita por José Moreno Villa, em 1911, para o espanhol, sob o título *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. A tradução de Villa, no entanto, corresponde apenas à primeira parte do primeiro volume, cerca de 200 páginas.

Conforme aponta Ben-Zvi (2014, p. 176), *Beiträge* foi composto durante a efervescência cultural que movimentava a elite intelectual de Viena em fins do século XIX e início do XX. Podemos afirmar, todavia, que, apesar do contexto propício, a obra de Mauthner nunca recebeu a atenção merecida, sendo poucos, até hoje, os estudos dedicados a suas reflexões. Uma das justificativas para esse descaso talvez possa ser traçada com base na impressão de amadorismo que circunda a produção filosófica do autor. Mauthner nunca foi filósofo por profissão. Durante a longa produção de *Beiträge*, ele trabalhava como crítico de teatro do *Berliner Tageblatt*, e Ben-Zvi observa que “sua forma iconoclasta e a posição dissidente de seu autor com relação aos círculos filosóficos estabelecidos fizeram dela mais uma curiosidade de uma era indagadora do que uma influência significativa sobre a filosofia da linguagem do período” (BEN-ZVI, 2014, p. 176). Essa condição é explicitada pelo próprio filósofo, com acento amargo, no prólogo à segunda edição de *Beiträge*:

He oído precisamente también esta observación, de que no soy profesional, de parte de unos jueces profesionales que encuentran preciosa, útil e interesante mi investigación, agregando casi ingenuamente: «!Pero es lástima que no sea un profesional!» En el concepto de tales señores no soy verdaderamente un profesional. No tengo empleo académico alguno. No tendré por mi trabajo título ni nombramiento. En esa práctica científica que se usa y no es exclusiva en las universidades alemanas dedicadas a estudios lingüísticos, no tengo yo *curriculum vitae* en regla tras mí, ni carrera ante mí. En el concepto de tan bondosamente compasivos señores, no soy, en verdad, profesional. (MAUTHNER, 2001, p. 22)

Vale menção, ainda, ao fato de Ludwig Wittgenstein fazer uma breve referência a Mauthner em seu *Tractatus logico-philosophicus* (1922), uma das obras mais importantes no tocante à crítica da linguagem do século XX. No aforismo de número 4.0031 do *Tractatus*, Wittgenstein (2001, p. 165) observa que “Toda filosofia é ‘crítica da linguagem’. (Todavía, não no sentido de Mauthner.)”. Essa observação decorre do fato de o autor do *Tractatus logico-philosophicus* concordar com Mauthner com relação à necessidade de se compreender a crítica da linguagem como principal tarefa da filosofia, mas de recusar a forma que essa crítica assume em *Beiträge*. Considerando a autoridade e a influência de Wittgenstein, podemos pressupor que sua recusa das ideias de Mauthner contribuiu ainda mais para a desvalorização da filosofia mauthneriana.

Ao longo de seu estudo, Ben-Zvi estabelece comparações entre alguns trechos de *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* e vários textos de Beckett, pertencentes a períodos diversos de sua produção, demonstrando como existe consonância entre a posição assumida pelos dois autores em relação ao problema dos limites da linguagem. Guiados por esse exemplo, apresentaremos, a seguir, alguns dos principais aspectos da filosofia de Mauthner, procurando traçar relações com as duas narrativas curtas analisadas anteriormente. Como o artigo de Ben-Zvi oferece subsídios suficientes para se pensar as aproximações entre Mauthner e Beckett, nos preocuparemos mais com as associações entre a proposta do filósofo e o conto de Hilst.

Uma das principais ideias que fundamentam a crítica mauthneriana da linguagem é aquela que compreende linguagem e pensamento como

sinônimos. Para Mauthner, não existe diferença entre “pensar” e “falar”, proposta que contradiz a concepção mais corrente – presente, por exemplo, no aforismo 4.002 do *Tractatus* de Wittgenstein (2001, p. 165) – segundo a qual o pensamento precede a fala, sendo esta apenas um traje a revesti-lo. Segundo Mauthner,

O que se destaca mais claramente no caminho para conhecer a verdade é que todos os homens acreditam que pensam, quando na verdade apenas falam, e que todos os intelectuais e estudantes da mente falam do pensamento, para o qual a fala seria no máximo um instrumento ou vestimenta. Mas isso não é verdade; não existe pensamento sem a fala, i.e., sem palavras. Não existe pensamento, existe apenas a fala. (MAUTHNER *apud* BEN-ZVI, 2014, p. 182).

Essa interpretação destitui de nossa capacidade de pensar a supremacia que a ela comumente atribuímos. De acordo com o excerto citado, Mauthner parece sugerir que as origens da linguagem não repousam sobre uma necessidade primeira de se pensar o mundo (a linguagem, então, sendo a ferramenta de exteriorização desse pensamento), e sim o contrário: o ser humano teria, primeiro, começado a dizer o mundo, a nomeá-lo, e o pensamento se apresentaria como decorrente desse emprego inicial da linguagem. Mais do que isso, na verdade, as palavras de Mauthner indicam que não existe, de fato, pensamento: este seria apenas uma ilusão projetada a partir das relações estabelecidas entre linguagem e experiência com o mundo. Nossa capacidade de entendimento, portanto, estaria circunscrita aos limites de nossa linguagem.

Partindo dessas reflexões, justificamos o fato de, quando da análise de “Vicioso Kadek”, termos estabelecido, sem maiores constrangimentos, uma associação entre o pensamento e a linguagem de seu protagonista. Não existe, ao longo da narrativa, qualquer menção explícita à linguagem de Kadek. A palavra linguagem sequer é empregada no conto: o narrador se refere apenas ao pensar farto e pastoso do personagem. Partindo da sugestão de Mauthner, todavia, parece-nos possível entender que o pensamento de Kadek é um atributo de sua linguagem (como, de fato, a narrativa parece indicar por meio das falas de acento poético que ele profere).

Outra das principais ideias apresentadas em *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* é a de que não existe efetivamente um sentido denotativo na linguagem de que nos valemos para significar o mundo. Para Mauthner, toda linguagem é irrevogavelmente metafórica: “Nenhuma palavra tem qualquer outro sentido que não seja o metafórico” (MAUTHNER *apud* BEN-ZVI, 2014, p. 186). Ao entender a linguagem como metáfora,²³ o filósofo assume que há um abismo intransponível entre a única ferramenta que possuímos para erigir significações e aquilo que situamos como objeto desse processo de significação: o acesso a uma realidade efetiva é impossível, pois, mais uma vez, esbarramos nos limites impostos por nossa linguagem.

Talvez seja por esse motivo que vemos um Kadek matemático – ou então o Riolo de “Esboço” – não obter sucesso ao tentar tomar mão de uma linguagem que se imbuí de precisão e acuidade, pretendendo-se capaz de uma significação efetiva e negando seu estatuto metafórico – como a linguagem da matemática e da lógica. Para Mauthner, nenhum tipo de linguagem escapa à condição de metáfora, inclusas aí as linguagens normalmente caracterizadas como mais exatas e científicas.

Com relação à matemática, o radicalismo do filósofo sequer lhe permite considerá-la efetivamente como linguagem. A esse respeito, Gershon Weiler observa, em seu *Mauthner's Critique of Language*:²⁴ “Mauthner não considera números como conceitos ou numerais como palavras. Deduções matemáticas não passam de manipulações de símbolos de acordo com regras. Elas não dizem nada e não podem ser usadas para dizer nada” (WEILER, 2009, p. 129).²⁵ Sem entrar no mérito da discussão desse radicalismo, acreditamos ser possível manter, grosso modo, uma aproximação entre a linguagem matemática e a linguagem científica como um todo, no tocante à pretensão de precisão. E, sobre a certeza advinda da ciência, Mauthner pondera, ceticamente:

²³ Essa mesma concepção pode ser verificada no ensaio “Acerca da verdade e da mentira no sentido extramoral”, de Friedrich Nietzsche.

²⁴ Publicado originalmente em 1970.

²⁵ Tradução nossa. Original: “Mauthner does not regard numbers as concepts and numerals as words. Mathematical deductions are but manipulations of symbols according to rules. They say nothing and they cannot be used to say anything”.

Toda palavra de nossa linguagem é a aurora de uma similaridade, é uma hipótese, e nada pode ser provado com base em hipóteses. A indução leva apenas a palavras, e não a provas. Linguagem, hipótese, ciência – não passam de expressões diferentes para o mesmo processo, que nos induz ao erro de esperar algo com maior ou menor probabilidade. (MAUTHNER *apud* WEILER, 2009, p. 267)²⁶

Não há, portanto, qualquer possibilidade de se alcançar uma realidade efetiva, nem mesmo via linguagem científica. Conforme Weiler, “os conceitos mais centrais da explicação científica, como ‘lei’, ‘causa’, ‘coisa’, ‘espaço’, ‘tempo’, ‘movimento’ etc., são hipotéticos. O fato de tais noções estarem firmemente estabelecidas em nosso discurso não as torna não-hipotéticas, e, portanto, certas” (WEILER, 2009, p. 192).²⁷ Para Mauthner, não há linguagem/conhecimento em uma realidade externa ao ser humano. O que entendemos por natureza, por exemplo, não passa de uma projeção de nossa subjetividade sobre um objeto que pretendemos ser capazes de alcançar e escrutinar, mas que, na verdade, queda-se intocado e inacessível. A natureza (i.e.: aquilo que pretendemos conhecer por meio da linguagem das ciências naturais) é uma construção humana e não existe para além dos limites do humano: “no se han ordenado ni las plantas ni los animales según un sistema natural, sino según uno artificial, humano o lingüístico” (MAUTHNER, 2001, p. 26).

O mesmo vale para a lógica – e aqui talvez identifiquemos um dos principais motivos que levaram Wittgenstein a recusar a crítica de Mauthner. O autor do *Tractatus logico-philosophicus* defende uma equivalência entre a estrutura da lógica e a estrutura dos elementos que compõem a realidade (i.e.: sua relação sintática). Dessa maneira, para ele, a lógica é capaz de oferecer uma afiguração do mundo (cf. aforismos

²⁶ Segue a citação em inglês, conforme aparece no texto de Weiler: “Every word of our language is the dawning of a similarity, is a hypothesis, and nothing can be proved out of hypothesis. Induction leads only to words and not to proofs. Language, hypothesis, science – these are but different expressions for the same process, which misleads us into expecting something with greater or lesser probability”.

²⁷ Original: “the most central concepts of scientific explanation itself such as ‘law’, ‘cause’, ‘thing’, ‘space’, ‘time’, ‘movement’, etc., are hypothetical. That these notions are firmly established in our discourse does not make them non-hypothetical and thus certain”.

2.15 a 2.1512; 2.19; 6.13, entre outros), colocando-se como “uma régua aposta à realidade” (WITTGENSTEIN, 2001, p. 143). Na contramão, Mauthner destitui a lógica de qualquer eficiência e sequer admite a possibilidade de existir uma única lógica, tendo em vista a existência de inúmeras línguas com estruturas distintas, como observa Ben-Zvi:

Ele nega até que as línguas tenham a mesma estrutura esquelética, e indica que uma única lógica é, portanto, impossível. Mauthner parece concluir que o entendimento humano deveria necessariamente reconhecer que existem tantas lógicas quanto línguas com estruturas diferentes. (BEN-ZVI, 2014, p. 182)

Portanto, tendo em mente a crítica mauthneriana à eficiência de qualquer tipo de linguagem no tocante à capacidade de significação, podemos sugerir que Kadek deixou de ser matemático em determinado momento de sua vida por ter sido assaltado pela consciência de que a linguagem matemática não podia lhe oferecer as certezas e conhecimentos que ele provavelmente esperara dela.

É preciso, aqui, tecer algumas considerações sobre o fato de Kadek deixar de ser matemático e depois, provavelmente, tornar-se poeta. Acabamos de ver que Mauthner dispõe todo tipo de linguagem em um mesmo patamar quanto à impossibilidade de significação satisfatória. Assim, seguindo as ideias do autor, devemos indagar por que Kadek substituiria uma linguagem por outra, já que ambas incorreriam em falha.

Como observamos mais acima, é possível estabelecer uma diferenciação geral entre as linguagens matemática e poética, sendo esta imbuída de maior subjetividade, e aquela, de maior acuidade. É nessa diferença que encontramos o mais próximo de uma resposta para nossa indagação: enquanto formas de conhecimento como a matemática e a lógica pretendem expressar verdades (ou, pelo menos, algo próximo de verdades), o fazer literário, na via oposta, parece assumir de partida sua condição de sistema linguístico preso a seus próprios limites. Conforme Roland Barthes (2003, p. 162), a obra literária “se oferece com efeito ao leitor como um sistema significante declarado, mas se furta a ele como objeto significado”. Há aí, segundo o autor, um processo de “*decepção*” e “*desapreensão*” do sentido, que implica entender a literatura como “ao mesmo tempo proposta insistente de sentido e sentido obstinadamente fugidio” (BARTHES, 2003, p. 162). Assim, se o Kadek

matemático é substituído pelo Kadek poeta, é provavelmente porque a linguagem poética passa a corresponder mais a seus anseios com relação à impossibilidade de uma significação efetiva.

Ainda mantendo nossas associações entre a filosofia de Mauthner e “Vicioso Kadek”, chegamos ao último aspecto da crítica mauthneriana da linguagem que gostaríamos de abordar: a impossibilidade de comunicação entre os indivíduos. Conforme vimos quando da análise do conto de Hilst, a incomunicabilidade é provavelmente o principal indicativo das limitações da linguagem na narrativa, vislumbrada no fato de Kadek nunca conseguir fazer-se compreendido por aqueles que o cercam. Em *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, essa mesma incomunicabilidade também aparece como uma das ideias centrais de seu autor. Segundo Ben-Zvi,

Mauthner admite que é impossível existir linguagem sem um ouvinte. Todavia, [...] é impossível que duas pessoas compreendam as palavras da mesma forma, pois (1) as palavras derivam de experiências individuais e (2) elas são, no máximo, apenas representações metafóricas de experiências prévias dos sentidos. Assim, ainda que os homens pensem que se comunicam quando falam, na verdade isso não acontece. (BEN-ZVI, 2014, p. 193)

Dizer que os homens não se comunicam não impossibilita a existência de uma interação via linguagem entre eles. Mas essa interação está muito aquém daquilo que Mauthner poderia considerar uma comunicação efetiva. Portanto, para o filósofo, nossas práticas cotidianas oferecem inúmeras situações de interação via linguagem que geram uma ilusão de comunicação, e a maioria das pessoas se satisfaz com esse nível superficial de contato. Para se referir a esse tipo de interação, Mauthner usa, pejorativamente, a expressão taberna mundana: “Afinal, ela é útil para a taberna mundana, para a necessidade de comunicação, para o gozo da fofoca entre os frequentadores da taberna, e para chamar o garçom. É para esse tipo de coisa que serve a linguagem” (MAUTHNER *apud* BEN-ZVI, 2014, p. 193). A taberna mundana satisfaz a necessidade de interação social de grande parte dos indivíduos (daí a incomunicabilidade praticamente não ser percebida), mas não é suficiente para aqueles poucos que sentem a necessidade de ultrapassar o nível superficial das práticas sociais e estabelecer uma comunicação mais profunda e efetiva com

outros indivíduos: “A linguagem humana é suficiente para fins práticos [...]. Apenas os tolos que entendem e desejam ser entendidos sentem sua insuficiência” (MAUTHNER *apud* BEN-ZVI, 2014, p. 195).

Com base em tais considerações, podemos entender Kadek como um desses “tolos que entendem e desejam ser entendidos”. Projetando as reflexões de Mauthner sobre o conto de Hilst, passamos então a perceber que a incomunicabilidade de seu protagonista com os demais não reside no fato de todos conseguirem se comunicar e apenas ele não conseguiu-lo. Talvez Kadek seja diferenciado justamente por ter percebido a insuficiência da linguagem e a impossibilidade de comunicação efetiva. Aqueles que pertencem ao convívio do personagem também não se comunicam efetivamente, mas não percebem isso, pois estão satisfeitos com a superficialidade da taberna mundana. Já Kadek precisa de profundidade: ele tem consciência de que não existe comunicação, e talvez daí decorra seu emprego de uma linguagem que já não se encaixa mais nas regras do cotidiano.

Optamos por dar maior atenção a “Vicioso Kadek” ao longo de nossos comentários sobre a filosofia de Mauthner devido ao fato de aproximações entre o autor de *Beiträge* e Samuel Beckett já terem sido propostas por Linda Ben-Zvi. Mas, se nos voltarmos por um instante para “Imagination Morte Imaginez”, veremos em sua estrutura os reflexos das ideias de Mauthner que procuramos comentar brevemente nestas últimas páginas. Afinal, se o texto de Beckett apresenta uma tentativa de descrição de uma imagem estática (salvo as alternâncias na iluminação) que esbarra em uma série de contradições e imprecisões, indicando o emprego de uma linguagem limitada, parece-nos possível considerar que, a exemplo de Kadek, o narrador que tenta construir essa descrição tem a mesma consciência que o protagonista de Hilst: de que toda linguagem é falha e limitada. A esse respeito, a principal diferença entre os dois textos é que, no conto de Hilst, temos uma narrativa que mostra os impasses de seu protagonista às voltas com essa linguagem limitada, enquanto “Imagination Morte Imaginez” parece encenar o emprego de uma linguagem resultante desses impasses.

Caminhando para nossas últimas considerações, devemos indagar: se não acreditam na capacidade de significação da linguagem, por que Hilst e Beckett continuam a empregá-la? Não parece incoerente que os dois autores aqui estudados pretendam acusar a linguagem de sua insuficiência e, para isso, utilizem a própria linguagem que está sendo

acusada? À primeira vista, nossas reflexões podem fazer parecer que Hilst e Beckett estão pretendendo significar que não é possível significar. Nas primeiras páginas deste estudo, no entanto, fizemos duas citações, retiradas respectivamente de “O oco” e *Molloy*, ambas apontando para certa necessidade de continuar dizendo, mesmo quando já não é possível mais dizer. Essa necessidade também encontra ecos em *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*. Para Mauthner, a única crítica da linguagem realmente efetiva deve se realizar por meio do silêncio e da risada (cf. BEN-ZVI, 2014, p. 195-197). Ainda assim, também ele foi acometido pela necessidade de continuar fazendo uso da linguagem, mesmo consciente de sua incoerência – e essa consciência é explicitada já na introdução de seu ensaio:

A renúncia da auto-ilusão está contida na compreensão de que estou escrevendo um livro contra a linguagem em uma linguagem rígida. [...] Assim, tive de chegar à decisão: ou publicar estes fragmentos como fragmentos, ou entregar todo o trabalho a seu redentor mais radical: o fogo. O fogo teria trazido paz. Todavia, enquanto está vivo, o homem é como a linguagem viva, e acredita ter algo a dizer simplesmente porque é capaz de falar. (MAUTHNER *apud* BEN-ZVI, 2014, p. 181)

O filósofo torna explícita a consciência da derrocada inevitável de sua empreitada, e observa que ter deitado seu ensaio ao fogo teria sido, talvez, uma conclusão mais honesta. Em nível simbólico, a destruição cogitada pode ser entendida como uma espécie de suicídio. Mas, mesmo que não tenha se concretizado (e mesmo que não possamos precisar se Mauthner realmente considerou a possibilidade de fazê-lo), devemos observar que a tentativa de erigir uma crítica da linguagem ainda guarda ares de um suicídio teórico-filosófico, já que se volta contra si mesma: suas próprias palavras são alvo do ataque ao sentimento de impotência e à impossibilidade de significar que o autor aponta em toda forma de linguagem. No final do excerto, ele justifica o fato de não ter destruído o ensaio pela crença de que tinha algo a dizer, simplesmente por ser capaz de falar. Essa mesma crença é retomada em outra passagem:

Durante os longos anos em que a ideia básica deste projeto se apoderou de mim e me forçou ao trabalho realmente pesado de testar sua verdade constantemente contra a

vida e contra as conquistas da ciência, durante aqueles anos houve muitas horas e dias de desespero, nos quais me parecia mais válido fertilizar o campo, ou plantar cerejeiras, ou escolher o primeiro cachorro que encontrasse como um professor razoável para minha conduta na vida. Nada parecia mais tolo do que a última tentativa de falar sem parar – com palavras que nunca podem ter um conteúdo firme – de nada além da própria ignorância. Mas assim como tais horas e dias sombrios frequentemente terminavam com uma sensação de estímulo: sim, é a última tentativa, é a última palavra, e, porque esta não pode ser a solução para o enigma da esfinge, ela é pelo menos o ato redentor que força a esfinge a permanecer em silêncio, já que destrói a esfinge. Hoje eu olho com tristeza para aquela disposição de elevada autoconfiança. O que podemos pensar ou dizer na linguagem do amanhã?... O que parecia ser a última resposta hoje será uma nova pergunta amanhã; e a pergunta, por sua vez, se tornará uma resposta na linguagem dos tolos seres humanos que somos. (MAUTHNER *apud* BEN-ZVI, 2014, p. 196-197)

O fato de o excerto ser encerrado com certo reconhecimento de derrota não faz com que o trabalho de Mauthner mereça menor atenção. Na via oposta: as palavras do filósofo apontam para essa necessidade de continuar a dizer mesmo quando já não é mais possível dizer – a mesma necessidade que explica o fato de Hilst e Beckett continuarem escrevendo, ainda que só possam fazê-lo por meio de gaguejos. Mesmo assumindo a linguagem como falha e limitada, ela é só o que temos para levar a cabo nossas tentativas de expressão e nossas tentativas de estabelecer contato com outros indivíduos. E ainda que devamos reconhecer certa condição de suicídio teórico-filosófico na crítica mauthneriana da linguagem, insistimos que ela é necessária: não nos parece que o objetivo de Mauthner tenha sido chegar a um abandono da linguagem por meio de sua crítica. Talvez seu principal objetivo fosse simplesmente provocar uma reflexão sobre o estatuto de nossa linguagem, para fazer-nos perceber que ela é muito mais limitada e menos eficiente do que geralmente pressupomos, e para que pudéssemos talvez assumir essa condição limitada em vez de continuar nos enganando sobre sua capacidade de significação.

O mesmo pode ser dito sobre Hilst e Beckett. No primeiro caso, em plano mais temático, e no segundo, em plano mais estrutural, os dois

autores exploram, em “Vicioso Kadek” e “Imagination Morte Imaginez”, a mesma crítica e necessidade de continuar vislumbrada em Mauthner. E a necessidade de continuar configura-se tão premente que, seja no plano temático, seja no plano estrutural, atinge o nível do transbordo, indicando a limitação da fala por meio de uma fala em excesso. Hilst e Beckett não chegam ao silêncio, mas as reflexões instauradas por seus escritos apontam para ele. Assim como no caso de Mauthner, os dois escritores parecem querer mostrar que, ainda que se trate de uma proposta incoerente, uma crítica que explicita os limites da linguagem só pode ser feita por meio da própria linguagem.

Referências

- BARTHES, R. O que é a crítica. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003. p. 157-163.
- BECKETT, S. Imagination Morte Imaginez. In: _____. *Têtes-mortes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. p. 49-57.
- BECKETT, S. Imagination Dead Imagine. In: _____. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995. p. 182-185.
- BECKETT, S. *Molloy*. Tradução e prefácio de Ana Helena Souza. São Paulo: Globo, 2007.
- BEN-ZVI, L. Samuel Beckett, Fritz Mauthner, e os limites da linguagem. Tradução e apresentação de Willian André. *Criação e Crítica*, São Paulo, v. 13, p. 172-198, dez. 2014. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i13p172-198>
- GONTARSKI, S. E. From Unabandoned Works: Samuel Beckett’s Short Prose. In: BECKETT, S. *The Complete Short Prose, 1929-1989*. Edited and with an Introduction and Notes by S. E. Gontarski. New York: Grove Press, 1995. p. xi-xxxii.
- HILST, H. Ad majora nato sum. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977a. p. 17-20.
- HILST, H. Esboço. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977b. p. 9-11.

HILST, H. Vicioso Kadek. In: _____. *Ficções*. São Paulo: Quíron, 1977c. p. 21-22.

HILST, H. O oco. In: _____. *Kadosh*. São Paulo: Globo, 2002. p. 125-200.

MAUTHNER, F. *Contribuciones a una crítica del lenguaje*. Traducción de José Moreno Villa. Barcelona: Herder, 2001.

WEILER, G. *Mauthner's Critique of Language*. New York: Cambridge University Press, 2009.

WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Luiz Henrique Lopes dos Santos. 3 ed. São Paulo: Edusp, 2001.

***Erenkon do circum-Roraima
Ou uma poética da repetição***

***Erenkon of circum-Roraima
Or a poetic of repetition***

Devair Antônio Fiorotti

Universidade Estadual de Roraima (UERR), Pacaraima, Roraima / Brasil

devair.a.fiorotti@gmail.com

Resumo: Erenkon são cantos indígenas da região do circum-Roraima. Este trabalho apresenta duas variantes desses cantos: o parixara e o tukui. Essas músicas estão ancoradas em um complexo sistema artístico, que envolve dança, música, instrumentos, coreografia, pintura corporal e a letra dos cantos. A letra dos cantos é aqui o foco central de estudo. A partir delas, ele analisa a repetição presente nesses cantos, principalmente em seu caráter paralelístico. Objetiva, com isso, pensar uma estética da repetição como traço estruturante dessas composições, projetando inseri-las nos estudos contemporâneos de literatura. A metodologia de registro dos cantos ancora-se, principalmente, na História Oral e a análise, nos estudos comparativos e na interdisciplinaridade dos Estudos Culturais. Destaca-se a forte estética da repetição presente nos cantos, inserida em uma estrutura artística particular dos povos do circum-Roraima.

Palavras-chave: poética ameríndia; repetição; paralelismo; estética; circum-Roraima.

Abstract: Erenkon are indigenous songs from around the Roraima region. This paper presents two variants of these songs: the parixara and the tukui. These songs are anchored in a complex artistic system, which involves dance, music, instruments, choreography, body painting and lyrics. The lyrics are the focus of the analysis developed here; this paper investigates the use of repetition in these songs, especially its parallelistic

nature. This study proposes, therefore, an aesthetics of repetition to be the structural feature of such compositions, and thus it aims at inserting them in the field of contemporary literary studies. The recording methodology is based on Oral History and the analysis of these songs is grounded on comparative, interdisciplinary and Cultural Studies. The vigorous aesthetics of repetition is inherent to a particular artistic structure of the people around the Roraima area.

Keywords: Amerindian poetics; repetition; parallelism; aesthetics; circum-Roraima.

Recebido em: 2 de novembro de 2016.

Aprovado em: 8 de março de 2017.

Desconfiado [o pajé Katura] me pergunta por que quiero llevar su voz conmigo. Le prometo un gran cuchillo. Entonces acepta.

Koch-Grünberg

Entre os povos do chamado circum-Roraima, região da tríplice fronteira Brasil, Venezuela e Guiana Inglesa, ao redor do Monte Roraima, os indígenas desenvolveram estilos de música variados. Há parixara, tukui, marapá, arereuia, como eu mesmo pude registrar, e outros que, aparentemente, não mais há quem cante, pelo menos até o momento ninguém se propôs a fazê-lo ou disse saber cantá-los durante as interlocuções com o projeto Panton Pia':¹ o maruá, o arebá, o mauarí

¹ Panton Pia': projeto iniciado em 2007, primeiro registrou 29 narradores indígenas de 17 comunidades da Terra Indígena (TI) São Marcos. Depois, concluiu em 2014 as entrevistas de mais 10 narradores, de seis comunidades, na TI Raposa Serra do Sol. Os narradores estão assim distribuídos: 27 homens e 12 mulheres, sendo por etnia: 24 macuxi; seis taurepang; seis wapishana; uma indeterminada. Entre esses, merece menção uma etnia cuja tribo enquanto tal não mais existe: uma saporá; e outro que menciona wapixana e sua relação com o nome karapiwa, sinônimo de wapishana ou ainda da mistura de wapixana com macuxi. Na terceira fase, iniciada em 2015, o projeto está registrando e analisando cantos, rezas e superstições de indígenas dessas duas terras. Desde 2007 o projeto é financiado pelo CNPq e vinculado à Universidade Estadual de Roraima (UERR). A metodologia de coleta e trato com as narrativas sustenta-se principalmente na História Oral (ALBERTI, 2004).

(KOCH-GRÜNBERG, 1981, t. I, p. 66) e *kesekeyelemu* (KOCH-GRÜNBERG, 1981, t. III, p. 346). Dos tipos elencados, somente o *marapá* (ou *marakpá*, ou ainda, *sapará*) não foi registrado por Koch-Grünberg em sua visita a Roraima. Além desses, Terêncio Luiz Silva, indígena responsável pela interlocução neste trabalho, elenca dois ritmos de músicas: *ware'pan* e *manau'ã*; contudo, não há, até o momento, nenhum registro desses tipos de música, e mesmo Terêncio Luiz Silva, nosso principal interlocutor, não chegou a conhecê-los (FIOROTTI, 2007). Este trabalho apresenta parte dessa poética musical e se pergunta sobre a repetição, em seu viés principalmente paralelístico, presente nos poemas oriundos desses cantos.

*

Paul Zumthor (1997, 2001, 2007) atenta para textos poético-literários oriundos da oralidade. Nádia Farage (1997), sobre os índios *wapixana*, diferencia o uso coloquial da linguagem e seu uso retórico, narrativas mítico-históricas, cantos. Neil Whitehead (2002, p. 2) usa o termo *poetic*, ao analisar uma poética oriunda do Canaimé e da violência, pois os significados vindos do Canaimé deveriam ser vistos como uma expressão cultural complexa, envolvendo competências na manipulação dos signos e símbolos. Bruna Franchetto (1989) dirá que formas oriundas da oralidade indígena têm chamado a atenção pelos traços poéticos e musicais bem marcados, articulados com a existência social e no cosmo, exercendo fascínio pela linguagem metafórica e de difícil tradução. Antônio Risério (1993) talvez seja o mais enfático em defender uma poética da oralidade afro e indígena, propondo o termo *poemúsica* para pensar a relação entre canto e seu texto poético.

Em parte diferente, não adoto nenhum novo termo. Vejo nesse aglomeramento de novas terminologias, como também *etnopoesia*, outro problema, já que não resolve a questão central de quem trabalha com textos ameríndios: o fato de um pensador ocidental, a partir de sua linguagem e sua estrutura conceitual e de existir, se voltar para um objeto outro, estranho, que são os textos criativos ameríndios. Risério é o melhor exemplo disso, visto que usa seu invejável conhecimento enciclopédico da cultura ocidental para defender as poéticas extraocidentais. Não há solução para isso, e meu texto é somente uma tentativa de aproximação de uma poética ameríndia. Uso os termos *literatura*, *poema*, *narrativa literária*, para lidar com essas falas estilizadas, ritualizadas, como as

narrativas míticas, históricas (FIOROTTI, 2012, 2014), pois não há diferença na organização do *mythos* (ARISTÓTELES, 1956) dessas narrativas, em relação a aspectos formais ou mesmo temáticos, por exemplo, se comparado com textos tidos como literários (FIOROTTI, 2012). Apesar de nomes distintos (poeticidade do oral; uso retórico, poético, estilizado e ritual; poemúsica, textos criativos; literatura), há nesses usos um reconhecimento Literário (adjetivo em maiúsculo) em textos oriundos da oralidade, textos que estão ao redor, na periferia da periferia de eixos literários etnocêntricos e limitadores.

Os poemas aqui não são, em hipótese alguma, tratados como primitivos ou fruto de povos ingênuos. Já há literatura que desmonta essa crença, como faz Risério (1993) e, principalmente, Jerome Rothenberg (2006). Parixaras são compostos ainda hoje, estão, por exemplo, sendo hibridizados em areruias desde o contato com o branco e sua religião no século XVIII.

*

Terêncio Luiz Silva, indígena macuxi, pertence à comunidade Ubaru, Terra Indígena Raposa Serra do Sol (RR). Nosso primeiro contato se deu no dia 21 de fevereiro de 2013, em que foi realizada a primeira entrevista. Já nos dias 25 a 27 do mesmo mês estavam sendo gravadas as músicas. Foram gravadas 79 músicas, assim distribuídas: 23 parixaras, 40 tukuis, cinco marapás e 11 areruias.² Os cantos foram executados por Terêncio Luiz Silva e Zenita de Lima, em duo, que se identificam como Manaaka e Yauyo. Terêncio Luiz Silva aprendeu-os de forma vária: desde a década de 70, do século passado, ele se interessou pela tradição de *seus povos*. Ele possui registros feitos em K7 da década de 1970. Principalmente, tornou-se alguém interessado pela valorização de sua cultura. Por exemplo, quando perguntado a respeito da coisa mais triste que ele viu em sua vida, diz:

Não, a [coisa] triste mesmo da vida, como dizia, é que eu não queria que acabasse essa vida de indígena. Vamos dizer assim, a tradição indígena, a vida indígena. Que o índio, que hoje a gente tá percebendo, basta chegar em uma

² Há variação na escrita desse nome, como veremos. Adoto aqui areruia, justamente por aceitar a corruptela não somente no nome, mas na própria estrutura original do cristianismo proposto.

cidade, como aqui, Pacaraima, ou Boa vista, que muitos dos nossos jovens estão se perdendo, estão se perdendo, deixando, se envergonhando do que são. Isso aí deixa a gente muito triste. (FIOROTTI, 2007)

Manaaka e Yauyo.



Foto de Devair Fiorotti, dados do projeto Pantom Pia'

Fica claro na fala a relação densa com a história de seu povo. Segundo Terêncio Luiz Silva, quatro teriam sido as fontes das músicas que ele canta: Bento Luiz, seu pai; Alfredo Giron, da comunidade indígena Manakrü, em Santa Elena de Uairén, Venezuela; avô Luiz, da comunidade indígena Lago Verde, no município do Uiramutã, Roraima; e avô Simplício, da comunidade indígena Santa Isabel, município de Pacaraima, Roraima. Desde os 18 anos de idade, quando saiu da região do Surumu, Terêncio Luiz Silva vive em região bem isolada. Indo para as serras, primeiro morou em Kumaná, na região da Terra Indígena Raposa Serra do Sol, e depois se mudou para Ubaru, perto de Kumaná, comunidades a caminho do Parque do Monte Roraima. Sem estrada para carro, cada ida ou vinda leva em média dois dias de viagem a pé.

Colson, apoiada em Armellada (COLSON, 1985, 1996, 2009), e Santilli, ao que tudo indica com base em Colson (SANTILLI, 2001), distinguem as comunidades da região em que vive Terêncio Luiz Silva

em Kapón e Pemón. Os primeiros seriam os ingaricó, patamona; os segundos, os kamarakoto, arekuna, taurepang, macuxi. Sérgio Meira (2006) apresenta uma classificação com diferenças, com um grupo maior chamado pemonguiano e, dentro deste, os kapón, macuxi e os pemón, onde estaria o taurepang. Dessas etnias, Terêncio Luiz Silva teve mais contato com os macuxi, taurepang, wapixana, nessa ordem, e os cantos se originam dos dois primeiros. Deve-se considerar, ainda, a possibilidade de esses cantos serem utilizados também por outras etnias, já que o contato entre esses povos foi e é contínuo (HORNBOSTEL, 1981).

*

O sistema usual de escrita entre os macuxi foi adotado na transcrição, principalmente porque os transcritores, Terêncio Luiz Silva e Tiago Simplício Napoleão, dominavam esse padrão de escrita. Esse sistema não está efetivamente consolidado entre as comunidades da região. O texto dos cantos foi trazido por Terêncio Luiz Silva somente com a frase geradora e sua contribuição da tradução se deu nessa frase. A versão atual em língua materna dos cantos, com todas as repetições, foi estabelecida por mim a partir da audição dos cantos. Principalmente, estabeleci outros objetivos além da mera inclusão da letra: dar movimento (mesmo que mínimo, se comparado à dança com a música); criar imagens que, entre outras coisas, pudessem dialogar com os poemas em português; dar certo movimento aos versos e estrofes. Buscando isso, alguns versos foram colocados minimamente, inclusive, em formato espacial do áudio, seguindo sua partitura, como no “parixara 16”:³

ri
 uya sa nmî uye'nyaripe
 pî'
 ri
 uya sa nmî uye'nyaripe
 pî'

³ Os cantos, as letras, as traduções e as partituras completos, com um estudo introdutório mais aprofundado sobre eles, encontram-se no Museu do Índio, Rio de Janeiro, sob os cuidados de Bruna Franchetto.

A leitura da frase deve seguir a ordem de surgimento das palavras, levando em consideração a que surgir primeiro da esquerda para a direita. O verso ficaria assim: *uyapí' sarinmî uye 'nyaripe*. Além disso, muitos versos são modificados espacialmente, mas há versos iguais na estrofe, que facilitam a leitura por analogia. Por uma questão estética e estilística, e também por causa do trabalho visual com os cantos, tanto a tradução quanto a letra da música não apresentam uso de pontuação nem de letra maiúscula, com raras exceções para a caixa alta. Ainda, a separação com espaço entre muitas estrofes foi sacrificada em prol da construção de imagens a partir das letras dos cantos.

A tradução feita por mim e o sábio Terêncio resumiu-se em estabelecer o significado das palavras e, dentro do possível, suas funções sintáticas. Posteriormente, quando eu já havia estabelecido os versos e as estrofes dos cantos, como aqui apresentados, foi realizada, primeiro, uma tradução literal dos cantos, todos os versos e estrofes, que foi quase toda descartada para dar lugar ao que é aqui apresentado: principalmente, uma tentativa de estabelecer imagens poéticas condensadas, em poucas palavras, como muitas vezes encontramos nas frases geradoras dos cantos. Buscava uma linguagem como se estivesse diante de haicais, traduzindo e construindo imagens: pois essa construção imagética foi a que sempre se destacou mais, a meu ver, desde o primeiro contato com os cantos.

No texto original dos cantos, em língua indígena, mantive todas as repetições do canto, contudo isso não foi feito na tradução. Busquei, nela, principalmente estabelecer a frase geradora do canto. Tal frase em quase totalidade dos cantos é curta, como um haicai. Nela encontra-se a imagem poética condensada. Essa frase é facilmente identificada nos cantos, pois delas eles nascem. Como ocidentalmente conhecemos, essa frase se identificaria mais com o mote, também conhecido como cabeça, “que funcionava como matriz do poema” (MOISÉS, 1974, p. 514). Moisés (1975, p. 514) diz ainda, ao se referir ao vilancete ou cantigas de vilão, que a matriz é “seguida por um número variável de estrofes [...] em que se desenvolvia a ideia poética inserida no mote”. Ainda hoje o mote é frequentemente usado por poetas, principalmente repentistas.

Contudo, algo se distingue: nos cantos indígenas raramente são acrescentadas outras palavras. Todas as variações giram em torno das palavras presentes no mote, e praticamente na mesma ordem da frase geradora, criando repetições, paralelismos contínuos nas estrofes e

mesmo no canto como um todo. E, além de ser um mote para a letra da música, é um mote para o canto. Muito mais do que variar a letra, varia-se a música dos versos, muitas vezes em improvisações musicais e em intercalamentos de versos e mesmo estrofes. Letra e música tornam-se indissociáveis na composição, e o estabelecimento do texto no papel de antemão é um considerável fracasso, principalmente quando fica recalcada ainda a dança, muito mais difícil de ser representada longe de sua função na comunidade indígena.

*

O parixara,⁴ *pariisara* em macuxi, está relacionado, em geral, à fartura das colheitas, à chegada de uma caçada ou de uma pescaria e a datas comemorativas. Koch-Grünberg (2006, p. 79) diz que o “*parischerá* é a dança dos porcos e de todos os quadrúpedes”. Nos cantos, esses animais são presentes, mas não somente eles. Há referência ainda, por exemplo, a sapos (*kunawa*) e a pássaros (*yei-yei* [ferreiro], *kîrî-kîrî* [periquito]). Quanto à relação da dança com esses animais, já que nas festas dança e música não se separam, poderia ser imitativa. Segundo im Thurn (1883, p. 324), além da dança mais coletiva, em geral em círculo, “occasionally, too, a man and a woman link arms and strut about slowly together, bending their bodies forward and backward, this side and that, very grotesquely. Certain of the dances are imitations of the movements of animals.” Esse aspecto imitativo pode dizer respeito tanto ao parixara quanto ao tukui, mesmo porque im Thurn não se utiliza desses nomes, mas se refere à dança e à música em geral. O nome *pariisara* pode ser relacionado ao radical *pari*, que significa capim atualmente, principalmente um capim conhecido como rabo-de-burro (*Andropogon bicornis*) por causa do formato de sua floração. Tiago Simplício Napoleão, indígena macuxi da comunidade Napoleão, na Raposa Serra do Sol, me disse que esse capim era usado também para enfeitar-se para a dança do parixara, junto com folhas novas de inajá (*Maximiliana maripa*) e buriti (*Mauritia flexuosa*) em geral desfiadas. Mesmo as folhas dessas plantas, após desfiadas, parecem com capim seco. Frequentemente a performance do parixara é acompanhada principalmente de chocalhos.

Já o tukui, ou tukuxi, (como presente em algumas músicas, um uso mais antigo da palavra) significa beija-flor, e são cantos em geral

⁴ Aqui falarei somente sobre o parixara e o tukui, dos quais analiso exemplos.

relacionados à sabedoria dos pajés, para se fazer intervenções na natureza, como chamar chuva, acalmar trovões e, vale acrescentar, também eram dançados coletivamente. Armellada e Salazar (2007, p. 148; 203) dizem que se formam duas rodas concêntricas, em que o tukui era dançado por fora enquanto o *parichara* por dentro, além de se usar tambor e pitos de taquara. O tukui estaria relacionado à flora, à floração, e sua dança pertenceria principalmente aos guerreiros e pajés. Esses cantos predominam no registro de Terêncio Luis Silva: são 40 de um total de 79. Seus dançarinos usavam, além de saias de fibras (buriti), beija-flores dessecados como ornamentos, ou mesmo outros pássaros. Eles eram usados como adornos para cabeça e/ou enfeitavam um pequeno pau, sendo amarrados em sua ponta. Eram retirados os órgãos internos e deixados para secar, com cinza na parte interna. Diante da presença das religiões fundamentalistas, foi o ritmo mais atacado, pois se relaciona ao pajé e seus conhecimentos. Vários informantes se negaram a falar dele, propondo-se somente a comentar sobre o areruia e o parixara.

Pássaros usados na dança do parixara, principalmente do tukui.



Foto de Devair Fiorotti, dados do projeto Pantan Pia'

Koch-Grünberg diz que o tukui é a dança de todos os pássaros, principalmente beija-flor, e de todos os peixes. Ele narra que as pessoas

usam somente a tanga e estão pintados com motivos artísticos ou simplesmente besuntados com argila branca, no cabelo também, o que dá a muitos uma aparência extremamente selvagem. Em grupo de dois ou de três, parte

deles de braços dados, andam um atrás do outro, dobrando os joelhos, batendo com o pé direito no chão. Os homens acompanham sempre o mesmo som de madeira estridente num curto pedaço de taquara. (KOCH-GRÜNBERG, 2006, p. 78-79).

*

parixara 4

parakamu keweyu xiri-xirimauya
 parakamu keweyu xiri-xirimauya
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya

parakamu keweyu xiri-xirimauya
 parakamu keweyu xiri-xirimauya
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya

waikinmî keweyu xiri-xirimauya
 waikinmî keweyu xiri-xirimauya
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya
 pinkîimi keweyu xiri-xirimauya

[toco chocalho do caititu
 do caititu
 toco chocalho da queixada
 toco chocalho da anta]

Esse parixara tem frase geradora “*parakamu keweyu xiri-xirimauya / pinkîimi keweyu xiri-xirimauya / waikinmî keweyu xiri-xirimauya*”, e as três estrofes são os desdobramentos do canto oferecido por Manaaka e Yauyo. Tanto na frase geradora quanto na execução do canto, a repetição é evidente. Esse processo de repetição e suas possibilidades de deslindamentos serão o foco de análise neste trabalho. A repetição será aqui vista como a palavra mais genérica, um hiperônimo analítico. Ela será sinônimo de desdobramentos possíveis, como o paralelismo e a anáfora, com cuidado de informar que nem toda repetição é uma anáfora, por exemplo, por mais que uma anáfora, a partir da retórica, seja sempre uma repetição. Este trabalho se orientará destacadamente sobre a repetição associada ao paralelismo, ao aspecto sintático.

A repetição é um procedimento básico da língua, relacionada à coesão e à coerência textual (MICHELETTI, 1997; KOCH, 2005). Três seriam os níveis da repetição: fonológico (aliteração e assonâncias), morfológico (morfemas, palavras) e sintático (paralelismos) (MICHELETTI, 1997). Na retórica, a repetição seria uma característica fundamental da linguagem poética, reforçando sua expressividade pelo princípio da recorrência (REYZÁBAL, 1998). A repetição seria bem mais que uma figura de linguagem, pois abarcaria diferentes modalidades estilísticas (MACHESSE; FORRADELA, 2007).

Lausberg (2004) apresenta a repetição como a recolocação de uma oração ou parte de uma frase em um texto. Segundo o autor, “la repetición sirve para encarecer, encarecimiento que as más veces obra mediante los afectos, pero también puede influir intelectualmente. La repetición presupone la igualdad de la palabra repetida” (LAUSBERG, 1967, p. 97). É na igualdade que reside o caráter essencial da repetição; sem alguma espécie de igualdade, a repetição não existe. Logo após, ele separará a repetição de igualdade total e a de igualdade relaxada. Interessa aqui o primeiro caso, em que a igualdade total diz respeito à repetição de palavras isoladas e grupos de palavras. Grupos de palavras são a base da repetição presente nos cantos oriundos do *circum-Roraima*.

A repetição mais evidente do poema acima é a da própria estrofe, repetida na íntegra. E dentro de cada estrofe, repetem-se o primeiro e o terceiro versos. Contudo, há ainda uma repetição mais enfática: *pinkîimi keweyu xiri-xirimauya* surge seis vezes, além de essa estrutura aparecer em todas as estrofes. *Parakamu keweyu xiri-xirimauya* surge quatro vezes e *waikinmî keweyu xiri-xirimauya*, duas vezes. Quanto à organização dos versos: eles são assindéticos, não se conectam por meio de conjunções e esse aspecto predomina em todos os cantos registrados. Já adianto algo que é essencial: esse processo organizacional é significativo e, por si só, gera significado estético (LEVIN, 1975).

Para Zumthor (1997, p. 241), o traço constante “e talvez universalmente definidor” da poesia oral seria a repetição ou o paralelismo, apesar de não ser exclusividade da poesia oral; características intimamente ligadas às canções de dança. Duas coisas chamam a atenção nesse primeiro momento: o articulador “ou” e a relação da repetição e do paralelismo com as canções de dança. Zumthor (1997, p. 154) parece com isso também dialogar com outro momento: “A repetição se submete à regularidade do paralelismo”, diz ele. Para este trabalho,

qualquer paralelismo é uma repetição. Os termos repetição e paralelismo são hiperônimos em relação a termos como anáfora, catáfora. Uma anáfora é uma espécie de paralelismo e uma repetição. Esse aspecto é identificado também no texto de Finnegan (1977, p. 131): “Repetition – whether as parallelism, or in phrases called ‘formulae’ – has great literary and aesthetic effect.” Logo, a repetição é muitas vezes uma forma de paralelismo, ela se apresenta neste e em outros formatos. Quanto à afirmativa de Zumthor sobre esses tropos estarem relacionados às canções de dança, aqui isso é fundamental, pois é da relação íntima dos cantos indígenas em análise com a dança e a música que há o texto: não é possível dissociá-los, pelo menos os parixaras, tukuis, areruyas e marapás. Lausberg (1967, §266) dirá ainda que a repetição de um verso inteiro seria um tipo de anáfora. Destaco que essa forma paralelística é predominante nos poemas indígenas em análise.

Se o ritmo é bem marcado nos cantos, seja pelo tambor, seja pelos chocalhos, seja pela batida dos pés no chão, a recorrência de palavras, de versos e mesmo de estrofes está intimamente ligada a esse ritmo. Zumthor (1997, p. 154) dirá que “o ritmo resultante da recorrência se marca em todos os níveis da linguagem.” Eu acrescentaria, em relação aos cantos indígenas em análise, que o ritmo resultante da repetição, da recorrência, constitui/é parte integrante de toda sua estrutura, tanto da dança quanto dos instrumentos musicais. A recorrência pertenceria a diversos tipos de composição, como a litania, por exemplo (ZUMTHOR, 1997, p. 154). Aliás, pela definição de Zumthor, a estrutura da litania se aproximaria dos cantos indígenas em análise: “a litania: repetição indefinida de uma mesma estrutura, sintática e parcialmente lexical, algumas palavras se modificando a cada repetição, de modo a marcar uma progressão por deslizamento e deslocação” (ZUMTHOR, 1997, p. 150). Vemos nos cantos justamente isto: uma repetição de mesma estrutura sintática e parcialmente lexical (algumas palavras mudam), criando uma progressão poética (com enredo reduzido), um deslizamento de uma palavra, de um verso ao outro.

Diz Maiakóvski (1991, p. 41): “o ritmo pode ser produzido tanto pelo barulho repetido do mar quanto pela criada que faz bater a porta.” Destaca com isso a repetição de um som como base para organização do ritmo. Mais adiante, ele afirma que “o ritmo é a força essencial, a energia essencial, do verso” (MAIAKÓVSKI, 1991, p. 42). A principal verdade implícita na fala de Maiakóvski é que não há ritmo sem

repetição, impossível haver ritmo com a execução de uma única batida no tambor, somente se eu o buscar na reverberação do som. Num poema monossilábico, como o de Rodrigo Mebs (2011), que se constitui na palavra “só” dentro de um quadrado, ocorre o mesmo. Esse poema é a negação do ritmo, há nele somente uma única batida no tambor e sua reverberação, e essa negação é o próprio ser do poema que o torna denso e cheio de significados: a solidão e sua prisão.

A repetição estabelece e intensifica o ritmo poético, criando um jogo de comunicação com a música e com a dança, das quais a letra faz parte. Reforçando, os paralelismos, as repetições são produtores de efeitos rítmicos (ZUMTHOR, 1997). Essas categorias de análise originam-se principalmente da retórica e com uso frequente, por exemplo, na exegese do texto bíblico. Para esse trabalho, paralelismo é uma típica divisão textual em linha e versos balanceados, podendo estar ligada por correspondências sobrepostas em três níveis: semântico, de estrutura sintática e de número de palavras e/ou acentos e/ou sílabas (POLAK, 2002, p. 16),⁵ sendo que aqui o nível sintático está em evidência. Contudo, o paralelismo assume formas mais complexas, com sensíveis nuances. Adele Berlin (1992) apresenta de maneira qualificada essas possibilidades, a partir do texto bíblico. Porém, por imposição dos próprios poemas em análise, em verso, com repetições bem demarcadas e quase exclusivamente sintáticas, não entrarei nesse tipo de análise.

As estrofes do poema trazem uma estrutura de repetição coordenada. Isso favorece o surgimento do paralelismo bem marcado, principalmente porque o poema surge de uma frase geradora formada por três orações coordenadas assindéticas: “*parakamu keweyu xiri-xirimauya/ pinkîimi keweyu xiri-xirimauya/ waikinmî keweyu xiri-xirimauya*”. Na coordenação e na repetição dos versos, mesmo quando varia *parakamu*, *pinkîimi*, *waikinmî*, não há mudança na métrica (isométricos).

Mais que isso, o paralelismo está presente no ritmo imposto pelo tambor, pelos chocalhos nos registros. Se parece muito abstrato a partir da audição da música, visualizando a partitura isso fica mais claro:

⁵ “Parallelism is defined as the typical division textual unit into lines (sticks) and balanced cola (half-sticks), linked by overlapping correspondences on three constitutive planes, namely, (1) semantics, (2) syntactic structure, (3) the number of words and/or accents and/or syllables (isometry).” (POLAK, 2002, p. 16).

PARIXARA 4

Autores: Povos indígenas do circun-Roraima

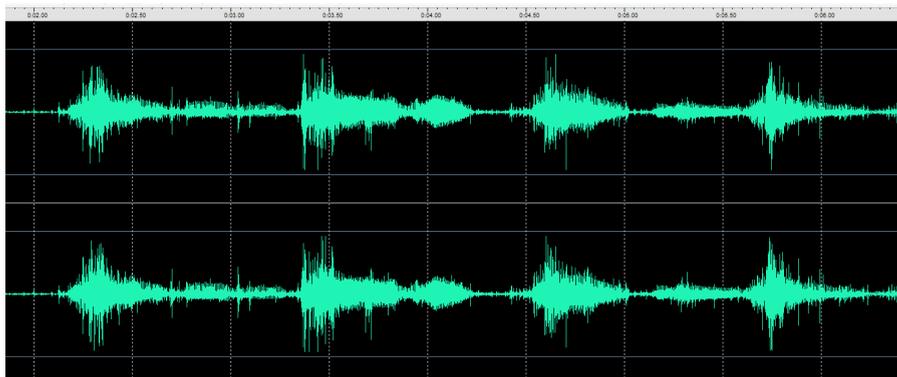
Intérpretes: Manaaka e Yauyo

Transcrição/Edição: Jucicleide Pereira e

Mozart Mendsan

$\text{♩} = 100$

O primeiro som emitido pelo chocalho “” é seguido por uma sequência idêntica paralela de significante na partitura, mas que na realidade seria somente parecida, pois sempre há variações no áudio do som do chocalho, em evidência, como é possível identificar no anagrama digital estéreo dos quatro compassos da partitura.



Ainda o paralelismo está presente na própria dança do parixara, por exemplo: um indígena ao lado do outro, formando um círculo, dançando como numa brincadeira de roda, principalmente levando um pé à frente e retornando-o, de forma conjunta.

Dança do parixara. Comunidade da Tabalascada, Cantá, Roraima.



Foto de Jorge Macedo

Primeiramente, há uma repetição anafórica do verso inteiro “*parakamu keweyu xiri-xirimauya*”; depois, ele tem um tipo especial de repetição, que Lausberg (1967, §633) chama de “complexio”, isto é, a repetição da palavra no meio (início ou meio: anáfora, § 629) e no final de cada verso (epífora, § 631): *keweyu xiri-xirimauya. Keweyu*, ao centro, nomeia o objeto, o chocalho, e *xiri-xirimauya*, o ato de tocá-lo, ambos aparecem em 12 versos do poema (essa estrutura se repete nas estrofes). Muito mais do que estar em jogo de quê é feito o chocalho, o próprio chocalho é o centro das atenções, pois ele é o principal instrumento do parixara, como dirá Terêncio Luiz Silva, inclusive utilizando só o chocalho no registro dos 23 parixaras gravados pelo projeto Pantom Pia’.

Kewei é um nome genérico para chocalho, podendo ser também a semente usada para confeccionar o chocalho, da árvore kewei (kevei no dicionário Pemón de Armellada e Salazar, 2007). Ainda kewei pode se referir a uma vara de madeira resistente, como pau-pereira (*Platycyamus regnellii*), em que são amarradas sementes, ou conchas de ostras (como já vi, comuns em lagos e riachos do lavrado roraimense) e unhas de animais, todos na parte superior. No caso do poema em análise, podem estar amarradas unhas do *parakamu*, *pinkîimi* e *waikinmî* na confecção do kewei. Koch-Grünberg (2006, p. 78-79) menciona cascos de veados,

acrescentando “metades de partes de frutos”. É tocado batendo a haste inferior no chão. E também já vi vários instrumentos e mesmo adornos para o corpo usando a semente aguáí (*Chrysophyllum marginatum*) na região.

Um outro parixara diz sobre o chocalho:

parixara 13

kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi

kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 kewei yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi
 ukeweyu yari'ku atariku'ka yanunmîkî wîrisi

[recolhe a flor do kewei que caiu minha irmã
 recolhe a flor do meu chocalho que caiu minha irmã
 recolhe minha irmã]

As repetições paralelísticas, primeiro de toda primeira estrofe, depois, do primeiro e terceiros versos nas estrofes, são evidentes. Além disso, receberia mesma identificação quanto ao tipo de paralelismo empregado: repetição na íntegra do primeiro verso, depois, uma mudança no terceiro verso, havendo ainda uma repetição paralelística de toda a estrofe. Assim, nesse poema, praticamente toda a estrutura se repete, variando somente *kewei* para *ukeweyu*. Funcionam, muitas vezes, como uma espécie de mantra, essas canções, pois são repetidas por vários minutos durante a dança, apesar de a frase geradora ser curta e os cantores, nesse caso, terem estabelecido duas estrofes. Essa repetição paralelística da frase geradora, tão frequente nos cantos, que algumas vezes é modificada pelo cantor, gera outro âmbito de poeticidade: *uma poética da repetição*. Repetição essa que não conseguimos efetivamente recuperar, pois está intimamente ligada à música e à dança. O cantor ao repetir a letra necessariamente não repete a música: ele modifica e estabelece novas nuances poéticas relacionadas principalmente ao som e, também, ao movimento. Nas gravações, por vezes, apesar de um ambiente artificial (microfones, cabos, mesas de som etc.), mesmo com

os cantores sentados na maioria das vezes, é possível ouvir os pés deles fazendo os movimentos da dança. Reforçando isso, Armellada e Salazar (2007) descrevem o *parichara*, *tukui*, *areruia* e *marakpa*, todos como danças, nem se referindo à música.

De maneira metassocial, referindo-se à própria movimentação da dança, a música pede que as partes dos instrumentos que estão se despreendendo do *kewei*, objetos prendidos na vara e nos chocalhos, sejam recolhidos. *Parixara*, *tukui*, *marapá*, *arereuia*, antes de qualquer coisa, são ritmos intimamente ligados à dança, pertencem principalmente ao ambiente da festa. Se hoje eles foram gravados de forma diversa, sem a festa e a dança, essa não é a realidade de seu uso social, uso praticamente inexistente entre os indígenas envolvidos na interlocução.

O poema acima e a totalidade dos outros registrados por mim são paralelísticos, sustentam-se principalmente sobre esse tipo de repetição. A estrutura se repete criando nuances de significado, principalmente a partir da música, da interpretação. Ruth Finnegan (1977) apresenta o paralelismo como importante característica da poesia oral, podendo desempenhar um papel sintático, semântico. Acrescento que, obrigatoriamente, o paralelismo nos cantos tem um papel semântico, pois surge significado criado pela estrutura significante paralelística. Essa estrutura poética, estética cria um efeito, afeta o leitor, afeta os envolvidos com a dança.

Finnegan diz que

many forms of oral poetry make use to some degree of the same principle of parallelism in consecutive stanzas, a literary device which can build up successive layers of insight and meaning around the central theme and manifest a unity as well as an opportunity for development in the poem itself. (FINNEGAN, 1977, p. 105)

E acrescenta que “The principle of parallelism is often used in music, where it gives scope both for unity and for variation” (FINNEGAN, 1977, p. 106). Essa fala dialoga com os cantos do *circum-Roraima*, pois os poemas aqui em análise pertencem à música, pertencem à dança de forma integrada. Finnegan diz ainda da importância da estrutura paratática justaposta para os textos poéticos oriundos da oralidade. Esse critério ocorre em todos os 79 poemas do registro feito por mim. Como destaca a autora: “parallelism seems at first sight a more useful criterion” (FINNEGAN, 1977, p. 106). Já Jakobson destaca a importância

do paralelismo para a poesia e mesmo para o cinema. Citando Hopkins, afirma que não se conhece ainda bem o papel desempenhado pelo paralelismo na poesia e que, quando apontado na poesia, esse papel surpreenderá a todos (JAKOBSON, 2004).

O paralelismo não é uma exclusividade da poesia oral, nem tampouco o “paralelismo não deixa de se mostrar presente em áreas tão diversas como a dança, a música, o cinema e mesmo na própria dinâmica transformacional dos mitos [...]” (CESARINO, 2006). Além dessa presença, está ligado a outras artes, como a arquitetura, por exemplo. Dos templos gregos, como o de Zeus Olímpico com suas pilastras monumentais paralelas, à arquitetura moderna de Niemeyer, o paralelismo está presente. O Palácio Nereu Ramos, de Niemeyer, que abriga o Congresso Nacional Brasileiro, é um exemplo: duas torres paralelas, com duas semiesferas: uma com o que seria a base do corte para cima, outra com a base para baixo. Se o paralelismo das torres é mais fácil de ser identificado, as semiesferas exigem um trabalho interpretativo diferenciado, um esforço semiótico maior: o leitor deve pô-las em movimento como identificadas, mas localizadas de forma inversa; principalmente, deve lembrar que a junção das circunferências remete a outra forma, no caso do palácio, imperfeita, a de um círculo. Não custa lembrar que não há paralelismo em uma única torre, em uma única palavra, em uma única batida de tambor, por exemplo.

Cesarino (2006) e Franchetto (1989) tratam especificamente do paralelismo em textos orais ameríndios e relacionam tal figura de linguagem às artes verbais desses povos. Franchetto apresenta aspectos verbais da arte *kuikúro*, da fala cantada. Quanto mais “cantada”, ela seria meio de celebração da identidade *kuikúro*. Principalmente, Franchetto identifica e analisa o paralelismo como marca estilística dessas falas ritualizadas. O paralelismo e suas formas de atuação apresentam-se como característica que embeleza e fortalece poeticamente tais falas. Em outro texto, Franchetto (2004) defenderá que, “se olharmos com maior atenção às repetições, é nelas que descobrimos **o princípio da poética** [negrito no original]”, *akinhá*, da arte de contar histórias *kuikúro* em sentido amplo. Defende que na tradução se opte pelo verso e manutenção dessas repetições (FRANCHETTO, 2004).

Cesarino (2006), principalmente após apontamentos sobre a obra de Jakobson a respeito do paralelismo, diz que “Artes verbais ameríndias – em especial as relacionadas ao xamanismo – em muito utilizam tal

princípio: cada linha nada mais é do que fragmento de uma imagem maior em que vemos a pessoa do cantador se deslocar por posições outras do cosmos”. Destaca o caráter reiterativo por meio do paralelismo dos cantos xamânicos. E afirma que

Os fenômenos de sobreposição e repetição muito nos dizem de personificações e replicações, isto é, de pessoas paralelas a si mesmas entre seus duplos e corpos, de imagens e padrões duplicados que são eles próprios duplos, de cantos que são modos de ação sobre outros duplos partidos de seus corpos. (CESARINO, 2006, p. 126)

Com relação aos cantos do circum-Roraima, é possível afirmar diferença significativa entre o paralelismo apontado por Cesarino e o de Franchetto. A performance improvisativa do cantor é bem mais monitorada, pois os cantos já são preexistentes e estão relacionados à dança comunitária. Em geral, os participantes já conhecem os cantos, pelo menos aqueles que registrei, apesar de Terêncio ter modificado vários cantos, pois, segundo ele, assim ficariam melhor. Essa diferença fica mais clara quando comparada com as traduções disponibilizadas na tese de doutorado de Cesarino (2008), *Oniska*, sobre os Marubo. O processo de desdobramentos, numa espécie de narrativa versificada, praticamente não existe nos cantos dos povos do circum-Roraima em análise, como (CESARINO, 2008, p. 124-125):

- | | | |
|-----|--------------------------|-------------------------|
| 1. | <i>vari oni nãko</i> | néctar de cipó-sol |
| | <i>nãko osōatōsho</i> | do néctar colocado |
| | <i>yoe shovivãi</i> | espíritos se formam |
| | <i>yove mai matoke</i> | & na terra-espírito |
| 5. | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver |
| | <i>kevitivo vanayai</i> | sabidos e loquazes |
| | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver |
| | <i>ene oni nãko</i> | néctar de cipó-líquido |
| | <i>nãko osōatōsho</i> | do néctar colocado |
| 10. | <i>yoe shovivãi</i> | espíritos se formam |
| | <i>shokoi voiya</i> | & juntos vão viver |
| | <i>yove oni chinãyai</i> | cipó-espírito pensante |
| | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver |
| | <i>atō chinã vanayai</i> | com suas falas pensadas |

- | | | |
|-----|--------------------------|----------------------------|
| 15. | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver |
| | <i>kevitivo vanayai</i> | sabidos e loquazes |
| | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver [...] |
| | <i>kana oni nãko</i> | néctar de cipó-arara |
| | <i>nãko osōatōsho</i> | do néctar colocado |
| 20. | <i>yoe shovivãi</i> | espíritos se formam |
| | <i>yove mai matoke</i> | & na terra-espírito |
| | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver |
| | <i>neri veso oanimai</i> | para cá não se voltam |
| | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver |
| 25. | <i>yove oni nãko</i> | néctar de cipó-espírito |
| | <i>nãko osōatōsho</i> | do néctar colocado |
| | <i>yoe shovivãi</i> | espíritos se formam |
| | <i>yove mai matoke</i> | & na Terra-Espírito |
| | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver |
| 30. | <i>atō yove chinãyai</i> | com seus pensares-espírito |
| | <i>pacha oni nãko</i> | néctar de cipó-claro |
| | <i>nãko osōatōsho</i> | do néctar colocado |
| | <i>yoe shovivãi</i> | espíritos se formam |
| | <i>yove mai matoke</i> | & na terra-espírito |
| 35. | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver |
| | <i>kevitivo vanayai</i> | sabidos e loquazes |
| | <i>shokoi voiya</i> | juntos vão viver [...] |

O canto acima do pajé Cherōpapa é recheado de repetições paralelísticas, contudo, há um desdobramento, com certo desenvolvimento de um enredo no canto. Esse aspecto será bem evidente nas outras traduções propostas por Cesarino, tanto em *Oniska* quanto no livro *Quando a terra deixou de falar*, também de cantos Marubo (2013), entretanto, é um aspecto praticamente inexistente nos cantos do circun-Roraima, que se desdobra exclusivamente da frase geradora, que raramente excede a três versos, sem fugir das palavras presentes nessa frase. O “parixara 21”, com sua bela imagem, tem frase geradora *imantí pî pona’/ maroko watarikuma*. A repetição paralelística proposta pelos cantores é:

pî
i tî pona
man a
imantî pî pona'
maroko watarikuma
maroko watarikuma
maroko watarikuma
maroko watarikuma

pî
i tî pona
man a
imantî pî pona'
maroko watarikuma
maroko watarikuma
maroko watarikuma
maroko watarikuma

pî
i tî pona
man a
imantî pî pona'
maroko watarikuma
maroko watarikuma
maroko watarikuma
maroko watarikuma

pî
i tî pona
man a
imantî pî pona'
maroko watarikuma
maroko watarikuma
maroko watarikuma
maroko watarikuma

[lá na subida da cachoeira
os peixes se enfeitam]

Não há variação de uma estrofe para outra, elas são idênticas. Ainda, *imantî pî pona'* se repete uma vez, e *maroko watarikuma* se

repete quatro vezes dentro de cada estrofe, sendo que a estrofe completa repete-se quatro vezes. Nesse processo prevalece o efeito estético gerado pela repetição, que destaca a frase geradora. Frase poética, dos peixes se enfeitando, se arrumando para a festa. Canto que se relaciona com uma fala de Koch-Grünberg (2006, p. 105), ao referir-se a uma cachoeira na região da Gran Sabana, na Venezuela, em 1911: “Os índios chamam essa catarata de Moró-melú, ‘catarata do peixe’, pois, segundo sua lenda, durante a cheia os peixes se reúnem aqui para realizar seus bailes.”

O “tukui 12” apresenta três variações distintas. Primeiro *tewenasen tukuxi* sai da frase geradora para se desdobrar em uma espécie de refrão, sendo repetido quatro vezes (dois últimos versos das duas primeiras estrofes); depois, as estrofes não seguem a mesma estrutura inicial (a terceira e quarta estrofes têm seis versos); e no final repete-se a frase geradora *tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi*, que nesse poema é de um verso.

tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tiwîpîrî imotarîyai tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi
 tewenasen tukuxi tewenasen tukuxi

Finnegan (1977, p. 131-132) dirá que a repetição muitas vezes se apresenta como parte da natureza primeva dos homens originários e que o significado da repetição nesses textos não é claro. Isso saltou aos olhos quando me aproximei dos cantos oriundos do circum-Roraima. A repetição destaca-se, em estruturas paralelísticas, criando um efeito estético não muito claro. Tenho dificuldade em definir esse efeito, em traduzi-lo em palavras, principalmente porque sou um estrangeiro. Mas, com ele, a frase geradora é intensificada e essa intensificação deve ser pensada junto com a dança, junto com a música. Esses poemas são originados e integrantes dessa complexa estrutura estética.

Os poemas apresentam forte isometria, que influencia diretamente no ritmo, principalmente pela repetição predominantemente idêntica. Tinianov (1972, p. 108) dirá que quanto mais perto estão as repetições, tanto mais clara é sua função rítmica. E mais, que a repetição de um só som estrutura menos o discurso do que a repetição de grupos de sons, dizendo que “es de gran importancia desde el punto de vista semántico qué tipo de grupos se repiten”, acrescentando ainda que a variedade e monotonia acústica ou articulatória das repetições determina também a coloração da poesia (TINIANOV, 1972, p. 109). Penso que é um caminho para pensar a repetição, essa relação dela com o ritmo. A partir disso, ela contribui na coloração, naquilo que mais o identifica enquanto tal, na sua especificidade.

Gilles Deleuze (1988, p. 23) diz que a repetição relaciona-se a uma semelhança extrema ou a uma equivalência perfeita, “mas passar gradativamente de uma coisa a outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas coisas.” Por mais que pareçam idênticos, versos postos em paralelismo, *a priori* idênticos, se ressignificam a cada novo acionamento. Na voz do cantor isso é mais evidente, mas também no estabelecimento do texto poético, pois a repetição em si estabelece-se como um significante possibilitador de significados, gera novos efeitos de significados principalmente relacionados ao ritmo e à intensificação, à ressignificação do efeito da frase geradora.

Deleuze vai além e relaciona a repetição a uma transgressão. “Sob todos aspectos, a repetição é uma transgressão” e estaria relacionada a uma “realidade mais profunda e mais artística” (DELEUZE, 1988, p. 25), para mais adiante relacionar a repetição à liberdade, uma tarefa de liberdade (DELEUZE, 1988, p. 28). Em diálogo com Deleuze, a repetição dos cantos indígenas do circum-Roraima, a meu ver, está intimamente

ligada à transgressão, à liberdade, à festa com dança, música e muito consumo de *pawari*, bebida alcoólica feita principalmente de mandioca, como tanto destacou im Thurn (1883, p. 329): *Pawari feasts*, nomeou ele (ver também KOCH-GRÜNBERG, 2006). O consumo de *paiwa* era em excesso, se aproximando bastante da descrita por Viveiros de Castro entre os tupinambás, em “O mármore e a murta” (2011). Everard im Thurn (1883, p. 323-325) diz que o *paiwa* era feito em canoas e servido abundantemente, “the actual quantity of liquor consumed by each individual is tremendous”, numa festa de dias.

A dança, a música, a poesia e sua constituição pela repetição promovida na festa estão relacionadas a esse ambiente transgressor, para o ponto de vista ocidental. Transgressor pois era excessivo no tempo (dias de festa), na quantidade de consumo de álcool e principalmente por permitir uma liberdade de expressão intercomunitária interligada pela arte. A repetição dos cantos está ligada a esse ambiente em que se concretizava a expressão artística, ousou dizer, mais completa entre os indígenas do circum-Roraima, pois envolvia dança, música e poesia.

Referências

ALBERTI, V. *Manual de história oral*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. Lisboa: Guimarães & C.^a Editores, 1956.

ARMELLADA, C. de. *Cuentos y no cuentos: pantón, pantón neke-ré*. Caracas: Universidad Católica Andrés Blanco, 1988.

ARMELLADA, C. de; SALAZAR, M. G. *Diccionario pemón: pemón-castellano/castellano-pemón*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello e Hermanos Capuchinos, 2007.

BERLIN, A. Parallelism. In: FREEDMAN, D. N. (Ed.). *The Anchor Yale Bible Dictionary*. v. 5. New York: Doubleday, 1992. p. 154-162.

CESARINO, P. N. *Oniska: a poética da morte e do mundo entre os Marubo da Amazônia ocidental*. 2008. 469 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

CESARINO, P. N. *Quando a terra deixou de falar: cantos da mitologia marubo*. São Paulo: Editora 34, 2013.

CESARINO, P. N. De duplos e estereoscópios: paralelismo e personificação nos cantos xamanísticos ameríndios. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 105-134, abr. 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a04v12n1.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

COLSON, A. B. Routes of Knowledge: an Aspect of Regional Integration in the circum-Roraima Area of the Guiana Highland. *Antropológica*, Venezuela, v. 63-64, p. 103-149, 1985.

COLSON, A. B. Naming. Identity and Structure: the Pemon. *Antropológica*, Venezuela, tomo LIII, n. 111-112, p. 35-144, 2009.

COLSON, A. B. The Spatial Component in the Political Structure of the Carib Speakers of the Guiana Highland's: Kapon and Pemon. *Antropológica*, Venezuela, n. 59-62, p. 73-124, 1996.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FARAGE, N. *As flores da fala: práticas discursivas entre os wapishana*. 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

FINNEGAN, R. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. London; New York; Melbourne: Cambridge University Press, 1977.

FIOROTTI, D. A. *Panton pia'*. Projeto de pesquisa. Boa Vista: UERR-CNPq, 2007.

FIOROTTI, D. A. Do Timbó ao timbó ou o que eu não sei, eu invento. *Aletria: Revista e estudos literários*, Belo Horizonte, v. 22, n. 3, p. 239-252, 2012.

FIOROTTI, D. A. Macunaima e Xicô: deslocamentos semântico-mitológicos na narrativa de Clemente Flores. In: VOLOBUEF, K. *et al.* (Org.). *Tradução, cultura e memória*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2014.

FRANCHETTO, B. Forma e significado na poética oral kuikúro. *Ameríndia*, Fortaleza, n. 14, 1989. Disponível em: <http://www.vjf.cnrs.fr/sedy/amerindia/articles/pdf/A_14_03.pdf>. Acesso em: 12 dez. 2015.

FRANCHETTO, B. A arte da palavra. *Cadernos de educação escolar indígena*, Cáceres, v. 2, 2004. Disponível em: <<http://indigena.unemat.br/index.php/publicacoes/series-periodicos/cadernos-2>>. Acesso em: 12 abril 2016.

JAKOBSON, R. 2004. *Linguística, poética e cinema*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HORNBOSTEL, E. M. von. La música de los makushi, taulipang y yekuana. In: KOCH-GRÜNBERG, T. *Del Roraima al Orinoco*. Tomo III. Caracas: Ernesto Armitano, 1981.

KOCH, I. G. V. *O texto e a construção dos sentidos*. São Paulo: Contexto, 2005.

KOCH-GRÜNBERG, T. *Do Roraima ao Orinoco*. v. I. Tradução de Cristina Camargo Alberts-Franco. São Paulo: Unesp/Instituto Martius-Staden, 2006.

KOCH-GRÜNBERG, T. *Del Roraima al Orinoco*. Tomo I, II e II. Tradução de Federica de Ritter. Caracas: Ernesto Armitano, 1981.

LAUSBERG, H. *Manual de retórica literária*. Tomo II. Tradução de José Peres Riesgo. Madrid: Gredos, 1967.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literaria*. Tradução de Mariano Marín Casero. Madrid: Gredos, 1975.

LAUSBERG, H. *Elementos de retórica literária*. Tradução de Rosaldo Fernandes. Lisboa: Galouste Gulbenkian, 2004.

LEVIN, S. R. *Estruturas linguísticas em poesia*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1975.

MACHESSE, A.; FORRADELA, J. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona: Ariel, 2007.

MAIAKÓVSKI, V. *Poética: como fazer versos*. Tradução de Antônio Landeira e Maria Manuel Ferreira. São Paulo: Global, 1991.

MEBS, R. *Por amor ou por vício*. Belo Horizonte: Anone Livros, 2011.

MEIRA, S. A família linguística Caribe (Karíb). *Revista de estudos e pesquisas*, Brasília, v. 3, n. 1-2, p. 157-174, 2006.

MICHELETTI, G. Repetição e significado poético (o desdobramento como fator constitutivo na poesia de F. Gullar). *Filologia e linguística portuguesa*, São Paulo, n. 1, p. 151-164, 1997.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1974.

POLAK, F. A. Poetic Style and Parallelism in the Creation Account. In: REVENTLOW, H. G.; HOFFMAN, Y. *Creation in Jewish and Christian Tradition*. London: Sheffield Academic Press, 2002.

REYZÁBAL, M. V. *Diccionario de terminos literarios II*. Madrid: Acento Editorial, 1998.

RISÉRIO, A. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

ROTHENBERG, J. *Etnopoesia no milênio*. Tradução de Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SANTILLI, P. *Pemongong Patá: território macuxi, rotas de conflito*. São Paulo: Unesp, 2001.

TINIANOV, I. *El problema de la lengua poetica*. Tradução de Ana Luisa Poljak. Buenos Aires: Siglo XXI, 1972.

THURN, E. F. im. *Among the Indians of Guiana*. London: Kegan, 1883.

VIVEIROS DE CASTRO, E. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

WITEHEAD, N. L. *Dark Shamans: Kanaimà and the Poetics of Violent Death*. Durham; London: Duke University Press, 2002. DOI: <https://doi.org/10.1215/9780822384304>

ZUMTHOR, P. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo: Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, P. *A letra e a voz*. Tradução de Amália Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

**A literatura indígena como crítica da modernidade:
sobre xamanismo, normatividade e universalismo –
notas desde *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*,
de Davi Kopenawa e Bruce Albert**

***Indigenous literature as criticism of modernity: on shamanism,
normativity and universalism – some notes on
Davi Kopenawa's and Bruce Albert's The Falling Sky:
Words of a Yanomami Shaman***

Leno Francisco Danner

Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, Rondônia / Brasil

lenofranciscodanner@gmail.com

Julie Stéfane Dorrico Peres

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUC-RS), Porto Alegre,
Rio Grande do Sul / Brasil

juliedorrico@gmail.com

Resumo: Este texto realiza uma discussão entre literatura e filosofia-sociologia com base na correlação entre o paradigma normativo da modernidade, na versão de Weber e de Habermas, e a posição xamânica de Davi Kopenawa, com o intuito de refletir sobre os conceitos de crítica, emancipação e universalismo. A razão de tal discussão é bem direta: o paradigma normativo da modernidade fala do xamanismo como antípoda da racionalização, ao passo que, no caso de Davi Kopenawa, o xamanismo é exatamente uma *voz-práxis* crítica da modernidade. No mesmo sentido, o paradigma normativo da modernidade defende que a crítica, a reflexividade, a emancipação e o universalismo somente são possíveis por meio desse mesmo paradigma, em suas características de formalização, neutralidade, imparcialidade e impessoalidade. Em contrapartida, no xamanismo explicitado e representado por Davi Kopenawa, é possível perceber-se

que a crítica, a reflexividade e a emancipação são dadas e viabilizadas exatamente pela vinculação sociocultural e pela pertença antropológico-ontológica – o xamanismo é crítico da modernidade *como xamanismo, desde si mesmo*. Com base nessa discussão, o artigo argumentará que, no caso das minorias, é somente por meio de sua voz-*práxis* como diferenças e a partir de sua singularidade que a sua reafirmação e a sua consequente crítica à modernidade são possíveis. É questão de vida e de morte, portanto, para essas mesmas minorias, assumir-se, constituir-se e dinamizar-se como minorias. Para isso, a literatura, em sua estrutura antiparadigmática e antiformalista, muito mais do que o racionalismo científico, pode servir como voz-*práxis* das diferenças, por elas, para elas.

Palavras-chave: modernidade; xamanismo; diferença; normatividade; crítica; universalismo.

Abstract: The present essay offers a discussion of literature and philosophy-sociology, from the viewpoint of a correlation between the normative paradigm of modernity, as developed by Max Weber and Jürgen Habermas, and the shamanic position of Davi Kopenawa, with the aim expounding on the concepts of criticism, emancipation and universalism. The reason for that discussion is quite direct: the normative paradigm of modernity speaks of shamanism as the antipode of rationalization, while shamanism, especially in the case of Davi Kopenawa, is exactly a voice-*praxis* that criticizes modernity. In the same sense, the normative paradigm of modernity proposes that criticism, emancipation and universalism are possible only through itself, in its characteristics of formalism, neutrality, impartiality and impersonality. In opposition, from the analysis of shamanism presented and represented by Davi Kopenawa, it is possible to perceive that criticism, reflexivity and emancipation are effected and made possible exactly through social-cultural linking and anthropological-ontological belonging – shamanism is critical of modernity *as shamanism and from itself*. From this discussion, the paper will argue that, in the case of the minorities, it is only by their voice-*praxis* as difference and from their singularity that the reaffirmation and consequent criticism against modernity are possible and realizable. For these differences, therefore, it is a matter of life and death to assume, constitute and streamline themselves as minorities, as such. More than scientific rationalism, literature, in its anti-paradigmatic and anti-formalistic structure, can serve as voice-*praxis* of the differences, by them, for them.

Keywords: modernity; shamanism; difference; normativity; criticism; universalism.

Recebido em: 26 de junho de 2017.

Aprovado em: 1 de setembro de 2017.

1 Considerações iniciais

Este texto realiza uma discussão entre o paradigma normativo da modernidade e a voz-*práxis* indígena constituída por meio da correlação entre literatura e xamanismo, com o intuito de refletir sobre os conceitos de crítica, ativismo e emancipação. No paradigma normativo da modernidade, tal como desenvolvido por Max Weber, John Rawls e, principalmente, Jürgen Habermas, crítica, justificação e ativismo são determinados e dinamizados por meio da intersecção de racionalização epistemológica e de *práxis* político-normativa imparciais, neutras, formais e impessoais, de modo que a condição da objetividade e, portanto, da validade intersubjetiva consiste exatamente na despersonalização e na desvinculação do sujeito epistemológico-político que critica, que justifica e que age. No caso da voz-*práxis* indígena, constituída em termos político-literários – o exemplo fundamental será a obra *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert –, a crítica, o ativismo e a justificação são fundados exatamente na vinculação, na carnalidade e na politicidade do sujeito epistemológico-político, que fala, significa e age como minoria, desde suas próprias bases antropológicas e de sua condição de vítima. Com base nessa correlação e inspirado por essa perspectiva literário-política indígena, o artigo argumenta que, no caso das minorias, somente essa *práxis* carnal, vinculada e politizada, para além de qualquer despersonalização, imparcialidade e neutralidade axiológicas, pode permitir a autoafirmação, a resistência e a luta contra a destruição. E, nesse sentido, a perspectiva estético-literária, dado seu sentido antiparadigmático, anticientificista e antiformalista, coloca-se como espaço epistemológico-político e crítico-criativo por excelência das minorias por si mesmas e desde si mesmas.

Antes de entrar-se propriamente no texto, considera-se importante realizar um esclarecimento e uma delimitação conceituais. Está-se utilizando, aqui, para o diálogo com a literatura indígena, *teorias da modernidade canônicas*, no caso Weber e principalmente Habermas, entendendo-se por essa definição aquelas teorias da modernização ocidental que apresentam a sociedade-cultura europeia moderna em

primeiro lugar (e o padrão evolutivo e constitutivo das sociedades industrializadas desenvolvidas da Europa ocidental e da América do Norte em segundo lugar) como o critério paradigmático das reflexões nas ciências sociais (e, assim, para o enquadramento das sociedades-culturas não modernas e do terceiro mundo). Nessas teorias da modernidade canônicas, o movimento reflexivo e propositivo vai do centro epistemológico-político e sociocultural (Europa, primeiro mundo) para as periferias epistemológico-políticas e socioculturais, do sujeito epistemológico-político central para o sujeito epistemológico-político periférico. Ora, não se poderia deixar de mencionar, ainda que de modo breve e genérico, a existência de *teorias da modernidade não canônicas*, por assim dizer, entendendo-se por esse termo aquelas teorias sobre a modernização que partem das periferias epistemológico-políticas e socioculturais para os centros epistemológico-políticos e socioculturais, dos sujeitos epistemológico-políticos colonizados ou não modernos para os sujeitos epistemológico-políticos modernos ou metropolitanos. No caso das teorias da modernidade não canônicas, autores como Enrique Dussel (1993, 1998), Frantz Fanon (1968), Aníbal Quijano (1992), Walter Mignolo (2007), Bruno Latour (1994), Boaventura de Souza Santos (2011), Dipesh Chakrabarty (2000, 2002), Gayatri Chakravorty Spivak (2010), Edward W. Said (1990), Achille Mbembe (2001, 2014) etc., têm como foco de pesquisa social e de proposição epistemológico-política a crítica a esse tipo de teoria da modernidade canônica, a partir tanto da recusa da associação de modernização, racionalização, universalismo e gênero humano, bem como da recusa da correlação entre modernidade, racionalização, crítica, reflexividade, emancipação e universalismo, quanto de uma crítica da modernidade central com base nas categorias de colonialidade, decolonialidade e pós-colonialismo, que levam em conta as periferias socioculturais e os sujeitos epistemológico-políticos colonizados, vítimas da modernização. No caso deste artigo, quer-se mostrar como a literatura indígena, situada nesse contexto aberto e desenvolvido pelas teorias não canônicas da modernidade, possibilita estabelecer críticas, contraposições e alternativas epistemológico-políticas emancipatórias para as minorias culturais desde uma perspectiva de enquadramento e de problematização da própria modernidade e a partir da afirmação da singularidade antropológica e da condição de vítima dessas mesmas minorias e por parte delas. Conforme se acredita, a literatura indígena, como *voz-práxis* de uma minoria excluída,

marginalizada e colonizada, constitui-se em verdadeira pedagogia do oprimido que, desde sua condição e suas bases, desde uma voz-*práxis* afirmada na correlação de primeira pessoa do singular e terceira pessoa do plural, como eu-nós lírico-político, afirma-se, resiste e luta contra a destruição, desde sua singularidade e em nome de sua diferença radical.¹

2 Modernidade, normatividade e universalismo: sobre o significado do paradigma normativo da modernidade

A filosofia e a sociologia europeias, desde meados do século XIX, têm uma preocupação central com a reconstrução normativo-institucional do processo de constituição e de desenvolvimento da Europa moderna, na medida em que a entendem como um processo evolutivo em termos sociais, culturais, antropológicos e paradigmáticos que não teria paralelo na história humana até então, principalmente quando se comparava essa mesma modernidade em relação ao restante das sociedades-culturas. Ora, nas teorias da modernidade do século XX, de cunho filosófico-sociológico, essa preocupação coloca-se como o mote basilar e o ponto de partida para a própria construção de um *discurso filosófico-sociológico da modernidade* que procura explicitar as características internas da modernização, ao mesmo tempo que a diferencia de todas as outras sociedades-culturas, de modo que, nesse ponto de partida inicial das referidas teorias, haveria, de um lado, a modernidade europeia e, de outro, todo o resto enquanto tradicionalismo em geral. Note-se, nesse sentido, o ponto fundante das perspectivas filosóficas e sociológicas relativamente ao fenômeno da modernização europeia em primeiro lugar e, depois, ao padrão evolutivo das sociedades industrializadas desenvolvidas contemporâneas, a saber, a cisão, a diferenciação e a contraposição entre a modernidade europeia e o tradicionalismo em geral (ou, no segundo caso, entre o primeiro e o terceiro mundos, entre o centro e as periferias). Daqui, conforme refletir-se-á mais adiante, surgirão algumas premissas fundamentais constituintes do paradigma normativo da modernidade: por um lado, ele seria marcado pela correlação de modernização, racionalização, criticismo, reflexividade, emancipação e universalismo, o

¹ Nesse sentido, salienta-se que o diálogo e a contraposição, aqui, se darão entre o paradigma normativo da modernidade e a literatura indígena, de modo que serão utilizadas apenas indiretamente as teorias da modernidade não canônicas.

que lhe permitiria, inclusive, a associação de modernização com o gênero humano como um todo, modernidade como gênero humano (por causa de seu sentido universalista); por outro, o tradicionalismo em geral não seria racional e nem geraria racionalização social, o que significa a) que ele não possibilita a diferenciação das múltiplas esferas de valor epistemológico-políticas, com a constituição de tipos específicos de argumentação e de *práxis* a cada campo institucional (diferenciação esta gerada e sustentada em termos de modernidade), bem como (b) que ele não possibilitaria a formalização, a imparcialidade, a impessoalidade e a neutralidade metodológico-axiológicas em termos de fundamentação normativa e de *práxis* moral e política cotidianas. De todo modo, antes de entrar diretamente nessas consequências, é importante perceber esse ponto de partida próprio ao paradigma normativo da modernidade em dois de seus filhos mais ilustres, Max Weber e Jürgen Habermas. Começemos com Weber:

O filho da moderna civilização ocidental, que *trata de problemas histórico-universais*, o faz de *modo inevitável e lógico* a partir da seguinte dinâmica: que encadeamento de circunstâncias possibilitou que aparecessem no Ocidente, *e somente no Ocidente*, fenômenos culturais (pelo menos como os representamos a nós) que apresentam uma *direção evolutiva de alcance e de validade universais*? (WEBER, 1984, p. 11; tradução e grifos nossos)

Nessa passagem, muito emblemática do tipo de discurso filosófico-sociológico, político-normativo da Europa sobre si mesma, do filho da Europa sobre sua base sociocultural e epistemológico-política, é possível perceber, em primeiro lugar, a afirmação de que a civilização europeia moderna vive, pensa e age de modo *histórico* e concomitantemente *universal*. E veja-se o acento importante dado a este ponto: *somente no Ocidente se vive, se pensa e se age em sentido universal, com alcance universal*. No mesmo sentido, aqui já aparece a separação direta e pungente entre a Europa universal e racional *versus* todo o resto particularista e dogmático, o que, depois, em Habermas, ensejará a correlação e a contraposição de modernidade e universalismo *versus* tradicionalismo e contextualismo-particularismo. Ora, por que a Europa moderna é baseada em fundamentos histórico-universais? E que consequências epistemológico-políticas poder-se-ia tirar daqui? Para responder a ambas as perguntas, Weber insere, em sua

argumentação, a categoria da *racionalização* como ponto-chave para entender a constituição, a evolução e, assim, a especificidade dessa mesma Europa moderna, assim como, por consequência, a estruturação e as características do próprio tradicionalismo em geral. É por causa da racionalização que efetivamente a Europa pode entender-se, ao mesmo tempo, como histórica e universal, contrariamente ao tradicionalismo em geral, destituído internamente desse mesmo processo de racionalização. Segue Weber em sua pergunta pelo sentido da modernidade a partir da diferenciação e da contraposição desta com o não moderno:

Por que, nestes lugares, não ocorreram seja a evolução científica, seja o desenvolvimento da ciência, seja o desenvolvimento da arte e o do Estado, assim como o da economia, pelos caminhos da *racionalização* que são característicos do Ocidente? Pois é evidente que, em todos os casos mencionados, se trata de um “racionalismo” de tipo especial da cultura ocidental. (WEBER, 1984, p. 20; o destaque é de Weber)

Por isso, o discurso filosófico-sociológico da modernidade sobre si mesma tem como intento fundamental “[...] conhecer a *peculiaridade* específica do racionalismo ocidental e, dentro dele, do racionalismo ocidental moderno, bem como de explicá-lo em sua gênese” (WEBER, 1984, p. 21; o destaque é de Weber). Desse ponto de partida e *pré-conceito* epistemológico-políticos, isto é, a) da correlação de modernização, racionalismo, historicismo e universalismo, e b) da diferenciação e da contraposição entre modernidade como racionalização e todo o resto como tradicionalismo e dogmatismo, parte, por sua vez, o discurso filosófico-sociológico da modernidade de Habermas, que tem um triplo objetivo: a formulação de um conceito crítico de ciência social calcado na e dependente da reconstrução normativa da modernidade cultural europeia enquanto autêntico universalismo epistemológico-moral; a reconstrução do processo de constituição e de desenvolvimento das instituições ocidentais (Estado e mercado, em particular) e, com isso, a definição de um conceito de instituição moderna que permite a análise sociológica propriamente quantitativa e descritiva; e a fundamentação de um conceito de universalismo epistemológico-moral que sirva como guarda-chuva normativo de todas as diferenças, para todas elas, em todos os contextos, o que significa, nesse caso, que, se por um lado o discurso

filosófico-sociológico da modernidade é um discurso da modernidade sobre si mesma e para si mesma, a partir de sua diferenciação e de sua contraposição ao tradicionalismo em geral, por outro, ao fim e ao cabo, esse mesmo discurso filosófico-sociológico da modernidade sobre si mesma descobre o gênero humano, servindo, portanto, não apenas para ela mas também para todos os contextos socioculturais em termos de construção e de validação de suas posições teóricas (na medida em que elas se propõem intersubjetivas), bem como em termos de orientação de sua *práxis* político-normativa (na medida em que ela se propõe vinculante). De todo modo, para chegar-se a isso, também foi necessário a Habermas partir da especificidade e da diferenciação da Europa moderna em relação ao não moderno, ao tradicionalismo em geral. Vejamos a fala de Habermas:

À medida que procuramos aclarar o conceito de racionalidade com base no uso da expressão “racional”, tivemos de nos apoiar sobre uma pré-compreensão que se encontra ancorada em posicionamentos modernos da consciência. Até o momento, partimos do pressuposto ingênuo de que na compreensão de mundo moderna expressam-se certas estruturas da consciência que pertencem a um mundo da vida racionalizado e por princípio possibilitam uma condução racional da vida. Implicitamente, relacionamos à nossa compreensão de mundo ocidental uma pretensão de universalidade. Para entender o significado dessa pretensão de universalidade, recomenda-se fazer uma comparação com a compreensão de mundo mítica. Em sociedades arcaicas, os mitos cumprem de maneira exemplar a função unificadora própria às imagens de mundo. Ao mesmo tempo, no âmbito das tradições culturais a que temos acesso, eles proporcionam o maior contraste em relação à compreensão de mundo dominante em sociedades modernas. Imagens de mundo míticas estão muito longe de nos possibilitar orientações racionais para a ação, no sentido que as entendemos. No que diz respeito às condições da condução racional da vida no sentido anteriormente apontado, constituem até mesmo uma contraposição à compreensão de mundo moderna. Portanto, na face do pensamento mítico não teriam de se fazer visíveis os pressupostos do pensamento moderno tematizados até o momento. (HABERMAS, 2012a, p. 94-95)

Note-se, rapidamente, que Habermas também afirma de modo enfático que a racionalização cultural e cognitiva é o que especifica e ao mesmo tempo diferencia a Europa moderna em relação a todo o resto como tradicionalismo, o que justifica sua intenção de partir dessa contraposição como base da constituição de seu discurso filosófico-sociológico da modernidade, até porque é ela, isto é, a racionalização cultural-cognitiva, que torna a modernidade europeia superior evolutivamente falando em relação ao tradicionalismo em geral. Pois bem, que características, então, tem a modernidade exatamente por causa da centralidade, nela, do processo de racionalização cultural-cognitiva e, ao contrário, que características adquire o tradicionalismo em geral exatamente por não ter internamente a si essa racionalização cultural-cognitiva? Essa, aliás, é a contraposição definidora e orientadora do discurso filosófico-sociológico da modernidade para si mesmo e relativamente ao não moderno. Ora, de acordo com Habermas, o tradicionalismo em geral não é racional e nem geral racionalização social porque sua estrutura sociocultural é marcada pela intrínseca correlação de natureza ou mundo objetivo, sociedade ou cultura e individualidade, no sentido de que a natureza é antropomorfizada e a sociedade é naturalizada, o que também implica em que o indivíduo acabe sendo subsumido pela natureza antropomórfica e pela sociedade naturalizada. O homem tradicional, desse modo, não pensa racionalmente, mas magicamente, posto que sua cultura não é racional, mas, sim, metafísica (HABERMAS, 2012a, p. 97-140).

Em contrapartida, a sociedade europeia moderna é racional e gera racionalização social. Contrariamente ao tradicionalismo em geral, a modernidade é marcada de modo direto e pungente pela separação entre natureza ou mundo objetivo, sociedade ou cultura e individualidade, de modo que, nela, as posições essencialistas e naturalizadas são colocadas por terra por meio da racionalização cultural das imagens de mundo, por causa do desencantamento do mundo, para usar termos de Weber. Ora, a sociedade-cultura europeia moderna é racional e geradora de racionalização social exatamente porque objetifica a natureza, retirando-lhe o sentido normativo, e politiza a sociedade-cultura, retirando-lhe o sentido dogmático, essencialista e naturalizado, colocando todo o peso da justificação política na correlação de socialização político-cultural e de subjetividade fundante e abrindo espaço fundamental para a ciência como ponta de lança no enquadramento da natureza e na validação dos processos de socialização e de subjetivação (HABERMAS, 2012a, p. 141-142).

Em que sentido, com isso, a modernidade é, ao mesmo tempo, política, histórica e universal? Como a racionalização permite à modernidade alcançar esse estágio universal em termos socioculturais e da consciência cognitivo-moral? A modernidade é racional, geradora de racionalização social, de individuação forte e, assim, leva ao universalismo por suas duas condições basilares: primeiro, em termos epistemológicos, a diferenciação destas três esferas, natureza, sociedade-cultura e individualidade, leva como consequência à constituição de diferentes campos de saber institucionalizados nos quais exige-se argumentações, práticas e conceitos muito específicos, de cunho técnico e científico; segundo, em termos políticos e normativos, a secularização e a politização da sociedade-cultura e de seus sujeitos epistemológicos, ao levar à queda do dogmatismo calcado em posições essencialistas e naturalizadas como base da justificação em termos de esfera pública, exige outro tipo de *práxis* político-normativa em termos de correlação socialização-subjetivação, que é o discurso permanente e pungente calcado na ideia do melhor argumento intersubjetivamente vinculante (e ele mesmo racional), contra o dogmatismo. Tanto no primeiro quanto no segundo caso, o que conta são exatamente as argumentações especializadas, a cargo, no âmbito epistemológico, das ciências particulares e, no âmbito político-normativo, da participação democrática ampliada.

O que isso significa para a associação de modernidade, racionalização e universalismo? Significa, em primeiro lugar, no que diz respeito ao aspecto propriamente epistemológico, que as múltiplas ciências, com suas específicas esferas de valor, metodologias, práticas e sujeitos epistemológico-políticos legítimos, têm a prerrogativa de constituição, estruturação e dinamização de seu campo de pesquisa, com todas as particularidades e a especialização dali resultantes; em segundo lugar, e este é o ponto importante para a argumentação do restante do artigo, somente uma perspectiva político-normativa e programático-metodológica, no que diz respeito ao campo social, que é calcada no procedimentalismo imparcial, neutro, formal e impessoal, pode servir como método e *práxis* para a fundamentação da correlação de socialização e subjetivação, constituindo-se, por conseguinte, no paradigma normativo das diferenças. Ora, como assim? Habermas argumenta que, com a racionalização sociocultural e cognitivo-moral, as normas, práticas, valores e instituições intersubjetivamente vinculantes não podem mais ser fundadas em bases essencialistas e naturalizadas. A desnaturalização

da sociedade-cultura e a centralidade da subjetividade reflexiva impõem outra dinâmica constitutiva, estruturadora e legitimadora à *práxis*. Na modernidade e a partir do processo de racionalização, a objetividade epistemológico-moral é conseguida por meio da permanente interação entre os sujeitos cotidianos, na qual apenas o melhor argumento público, sem qualquer base metafísico-teológica, é que se torna hegemônico. Para isso, os sujeitos epistemológico-políticos modernos, em uma sociedade-cultura basicamente secularizada e politizada, têm de lançar mão de argumentos e de conceitos formais e genéricos, fundamentalmente abstratos. Por exemplo, não podem mais usar o credo cristão para fundamentar a sociabilidade, mas podem e devem usar, como substitutivo, o conceito de humanidade. É assim que a cultura europeia moderna é racional e geradora de racionalização social: na medida em que faz os sujeitos epistemológico-políticos pensarem de modo formal, e não mais concretista, ela os conduz a assumirem conceitos abstratos e genéricos que levam em consideração todos os sujeitos epistemológico-políticos em todos os contextos, e não mais apenas a comunidade de crença.

A cultura europeia moderna leva à descentração da consciência cognitivo-moral, isto é, condiciona os sujeitos epistemológico-políticos a pensarem, a agirem e a fundamentarem de modo não egocêntrico e não etnocêntrico, portanto, totalmente universal. Por isso Habermas – e Weber antes dele – falou que a modernidade, por meio da categoria da racionalização, alcançou o estágio verdadeiramente universal da consciência cognitivo-moral, enquanto estrutura societal-cultural descentrada, pós-tradicional: porque, quando caem as bases essencialistas e naturalizadas, é o ser humano em seu sentido puro que aparece como fundamento da *práxis*. Por isso mesmo, o resultado mais genuíno da modernidade ocidental, que é a correlação de racionalização e de universalismo, consiste no procedimentalismo imparcial, neutro, formal e impessoal como *práxis* da fundamentação, que prega que somente dessa perspectiva metodológica apolítica e despolitizada como ponto de partida em termos de fundamentação se pode alcançar o acordo e a objetividade intersubjetivos, de modo que somente por esse meio se poderia realizar a crítica social, a *práxis* política e o diálogo intercultural (HABERMAS, 2012b, p. 87-196; HABERMAS, 1989, p. 143-223). Ou seja, a *práxis* intersubjetiva somente é possível de ser bem-sucedida quando abandonamos o contextualismo próprio do tradicionalismo em geral e utilizamos o paradigma normativo da modernidade enquanto procedimentalismo imparcial, neutro, formal e impessoal.

3 Xamanismo, normatividade e universalismo: literatura indígena e modernidade

Nesse sentido, na base do paradigma normativo da modernidade está essa exigência da racionalização científica e da formalização, da impessoalidade, da neutralidade e da imparcialidade políticas no que diz respeito à construção e à dinamização metodológicas em vista da objetividade epistemológica e do acordo político. Com isso, o paradigma normativo da modernidade exige dos sujeitos epistemológico-políticos as posturas de imparcialidade, neutralidade e impessoalidade como o caminho e a *práxis* garantidores da objetividade, da universalidade, do acordo intersubjetivo. No procedimentalismo de Habermas e de Rawls, não por acaso, deve-se, como ponto de partida da fundamentação, situar simetricamente as diferenças ou até abandonar-se sua vinculação sociocultural e epistemológico-política enquanto diferenças, de modo a garantir-se uma base impessoal, imparcial e neutra que possa legitimar conteúdos paradigmáticos objetivos e vinculantes (HABERMAS, 2002b, p. 17-87; RAWLS, 2003, §6, p. 20-25). Como se disse ao longo do texto, essa postura de imparcialidade, neutralidade, formalidade e impessoalidade por parte dos sujeitos epistemológico-políticos, enquanto critério fundante da legitimação axiológica e, a partir daqui, da crítica social acaba com as diferenças, com as minorias, posto que é exatamente como diferenças que elas se contrapõem às perspectivas paradigmáticas unidimensionais e totalizantes; no mesmo sentido, a centralidade do procedimentalismo imparcial, neutro, formal e impessoal como autêntico universalismo, como método-*práxis* das diferenças, para as diferenças e pelas diferenças leva a que estas devam tornar-se modernas ou assumir a modernização como a plataforma paradigmática de sua expressão, de suas reivindicações e de suas lutas.

Mas pode-se defender que a crítica, a reflexividade e a emancipação sejam alcançadas apenas e tão somente *por um único e genérico paradigma calcado na racionalização científica e na imparcialidade e na impessoalidade políticas*? Por outras palavras, existe um único caminho para o criticismo social, a reflexividade e a emancipação políticas? No mesmo sentido, existe apenas um único modelo de sujeito epistemológico-político da *práxis* crítica, reflexiva e emancipatória? Ora, o paradigma normativo da modernidade responde que, sim, existem apenas um caminho, uma *práxis* e um sujeito epistemológico-político

modelares, a saber, a própria modernidade e desde ela. Porém, conforme se argumenta neste artigo, essa perspectiva unidimensional no que tange à fundamentação axiológica e, no caso, à questão da emancipação epistemológico-política e sociocultural é desmentida por um duplo ponto: primeiro, o fato de que as teorias da modernidade canônicas ignoram o fenômeno do colonialismo, não o citam em nenhum momento sequer de sua reconstrução normativo-institucional do processo de modernização ocidental ou europeu – é o caso de Weber e de Habermas, aqui citados (esse ponto não será tratado de modo direto no restante deste texto); segundo, o fato de que, quando se acessa a voz-*práxis*, o texto-*práxis* das minorias por elas mesmas, o que se percebe é a correlação de uma multiplicidade de paradigmas e, mesmo assim, contra a *pré*-compreensão do paradigma normativo da modernidade, a extrema politicidade desses mesmos paradigmas, *dessas minorias enquanto minorias*. Portanto, nesse caso, é exatamente falando, agindo, vivendo e fundamentando como minorias, como singularidades irreduzíveis, desde si mesmos e por si mesmos, que esses sujeitos epistemológico-políticos marginalizados podem politizar-se e emancipar-se (e não assumindo um paradigma normativo extemporâneo a eles, totalmente formal, impessoal, neutro e abstrato em relação à sua situação), reconstruindo sua própria compreensão de si mesmos e, como consequência, do próprio processo de marginalização a que foram submetidos – em verdade, o passo fundamental de sua emancipação consiste em reconstruir sua constituição simbólico-normativa, sociocultural e epistemológico-política internas a si mesmos e para si mesmos e, a partir disso, entabularem sua *práxis* política emancipatória. É o caso, a título de exemplo, da obra *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, de Davi Kopenawa e Bruce Albert. Nela, podemos perceber a correlação de autocompreensão normativa como diferenças que se consideram suficientes para si mesmas e em termos de realização de uma *práxis* emancipatória, que tem como seu cerne uma crítica direta à modernização, instando por sua moderação e limitação. Senão vejamos a voz-*práxis* de Davi Kopenawa:

Hoje, os brancos acham que deveríamos imitá-los em tudo. Mas não é o que queremos. Eu aprendi a conhecer seus costumes desde a minha infância e falo um pouco a sua língua. Mas não quero de modo algum ser um deles. A meu ver, só poderemos nos tornar brancos no dia em que eles mesmos se transformarem em yanomami. Sei também que,

se formos viver em suas cidades, seremos infelizes. Então, eles acabarão com a floresta e nunca mais deixarão nenhum lugar onde possamos viver longe deles. Não poderemos mais caçar, nem plantar nada. Nossos filhos vão passar fome. Quando penso em tudo isso, fico tomado de tristeza e de raiva. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 75).

Note-se, nessa passagem, a afirmação lapidar de que a diferença somente pode ser enquadrada na medida em que o analista e o político, por assim dizer, se tornam essa mesma diferença – um exercício *existencial, epistemológico e político* extremo, radical de tornar-se outro de si mesmo, de sair de si mesmo e tornar-se a própria diferença como condição do entendê-la, do falar sobre ela, do agir em relação a ela. Aqui, não basta o exercício objetivo do antropólogo e do cientista social, assim como não é suficiente o teorema genérico do filósofo universalista, para entender qualquer tipo de diferença, e nem a postura tecnocrática do político que de longe e de cima para baixo impõe formas de vida às minorias. No mesmo sentido, também não é a comparação fria e formal entre culturas e sociedades, povos e paradigmas, *sem tê-los vivido praticamente*, que permite, como é o caso do paradigma normativo da modernidade, a divisão e a oposição entre formas de vida: mais uma vez, há de se tê-las vivido. Ou, por outro lado, na impossibilidade de se viver e de se assumir todas as perspectivas antropológicas, deve-se moderar e mesmo enfraquecer os enquadramentos epistemológicos e políticos relativamente às diferenças por parte dos paradigmas universalistas. Em relação a isso, não por acaso, Davi Kopenawa diz explicitamente ter vivido entre os brancos e ter entendido sua forma de vida, o que o levou, como consequência, a perceber a própria importância da sua forma de vida, da sua base paradigmática para si, para seu povo e até mesmo para os brancos. De todo modo, ressalte-se novamente essa percepção de que somente se pode enquadrar e compreender as diferenças, as minorias *na medida em que o moderno e a modernidade se tornam essas mesmas minorias* – afinal, como se disse acima, Davi Kopenawa está tecendo uma crítica direta à modernização econômico-cultural totalizante. Aqui, o procedimentalismo imparcial, neutro, formal e impessoal simplesmente não dá conta da especificidade-singularidade, do drama, da dor e da pungência de uma minoria não apenas deslegitimada paradigmaticamente mas também destruída materialmente, à qual as instituições e os sujeitos epistemológico-políticos brancos impõem, de modo tecnocrático,

a negação e a descaracterização enquanto diferenças. Parece, nesse sentido, como se somente existisse uma base paradigmática, a dos próprios brancos e da brancura econômico-cultural, como o critério da fundamentação e da ação.

Por isso, as minorias têm de se expressar como minorias; sua *voz-práxis* tem de ser por si mesmas e a partir de si mesmas, como si mesmas. E sua emancipação deve acontecer a partir do modo como são, vivem, pensam e agem, porque é exatamente por causa dele que são marginalizadas, excluídas e oprimidas – aliás, somente chegaram a ser minorias pela violência direta de majorias que as destruíram gradativamente ao ponto de se tornarem apenas um pequeno grupo (em vias de extinção, em muitos casos). Sua libertação, por assim dizer, passa pela tomada de consciência de sua singularidade, de seu sentido especial e único, pela sua autoafirmação e pela sua luta desde sua singularidade (FANON, 1968; BHABHA, 1998; MIGNOLO, 2007; SPIVAK, 2010). É a partir daqui que a *práxis* intersubjetiva de argumentação e de enfrentamento contra a marginalização e a opressão acontece, deve acontecer e ser dinamizada. Porque a opressão é, correlatamente, a uma só vez e de modo imbricado, teórica e política, normativa e material; a opressão não se dá apenas a partir de um dos polos, senão que exige exatamente os dois. Em verdade, como condição da destruição material das diferenças, se faz necessário, em primeiro lugar e fundamentalmente, sua deslegitimação e sua negação normativa, antropológica. Como diz Axel Honneth, o reconhecimento normativo-moral, político-antropológico é a condição fundante do conhecimento epistemológico, científico; em contrapartida, a violência material é sempre precedida de violência simbólico-normativa, aquela correlacionada a esta, dependente desta (HONNETH, 2003, 2007). A ação sobre o mundo e sobre os outros, até sobre si mesmo, é, antes de tudo, normativa e política, e somente depois técnica e instrumental. Por isso, repete-se mais uma vez, a negação das diferenças é um processo correlatamente político-normativo e material. No mesmo contexto, a emancipação dessas diferenças passa pela sua reconstrução interna, pela sua autoafirmação interna como diferenças para, depois, viabilizar-se e fundar-se sua luta direta contra os paradigmas, as práticas, os valores e os sujeitos epistemológico-políticos opressores.

Não existe um único paradigma, uma única *práxis* e um único modelo de sujeito epistemológico-político garantidores desse caminho autoafirmativo, crítico, reflexivo e emancipatório. A leitura da *realidade*

e o ativismo político dali originado ocorrem de vieses variados, conforme o contexto antropológico-ontológico, sociocultural e epistemológico-político dos sujeitos da *práxis* e como *práxis*. Por isso, a afirmação de Davi Kopenawa, de que um yanomami somente pode tornar-se um branco no momento em que esse mesmo branco tornar-se um yanomami, é seminal: ela mostra que o diálogo-*práxis* intercultural pressupõe mais do que uma formalização teórica e a imparcialidade-impessoalidade político-normativa; em verdade, ele exige o tornar-se diferença, vivendo com ela, como ela, a partir dela. Somente assim as angústias, os dramas e toda a violência sofrida podem efetivamente ser entendidos pelos interlocutores do diálogo-*práxis*, no caso pelo paradigma normativo da modernidade. O diálogo-*práxis*, portanto, é perpassado fundamentalmente por carnalidade e politicidade, porque os sujeitos são vinculados e sempre serão. Como consequência, não se fala objetivamente sem vincular-se, sem adotar essa perspectiva carnal e política. Isso em um duplo sentido, obviamente: para as diferenças, é questão de vida e de morte o agirem e o promoverem-se como diferenças, a partir de si mesmas, desconstruindo paradigmas e práticas totalizantes e unidimensionais; para o paradigma normativo da modernidade e seus filhos e filhas universalistas, trata-se de superar a impessoalidade, a neutralidade, o formalismo e a imparcialidade e adotar essa carnalidade-politicidade própria das diferenças, caso ainda se queira realizar o diálogo-*práxis* universal que é crítico, reflexivo e emancipatório, que permite as sínteses teórico-práticas. Note-se, aliás, que, mais uma vez, essa é a intenção de Davi Kopenawa, indígena yanomami que também viveu a e na cultura dos brancos, isto é, dialogar com eles pedindo-lhes moderação e respeito sobre algo que eles não conhecem e não vivem – inclusive por isso e para isso teria escrito essa obra junto com Bruce Albert, para dar-se a conhecer aos brancos distantes que, mesmo distantes, teimam por julgar de modo equivocado (e nisso certamente influenciados pelo paradigma normativo da modernidade naquelas características definidas acima) ao não moderno, ao que está fora da modernidade (mas que deveria, em verdade, como condição de seu sentido e de sua salvação, estar dentro dela, sob seu guarda-chuva normativo).

Como eu, você ficou mais experiente com a idade. Você desenhou e fixou essas palavras em peles de papel, como pedi. Elas partiram, afastaram-se de mim. Agora desejo que elas se dividam e se espalhem bem longe, para serem realmente ouvidas. Eu lhe ensinei essas coisas para que você as transmita aos seus; aos seus mais anciãos, aos seus

pais e sogros, aos seus irmãos e cunhados, às mulheres que você chama de esposas, aos rapazes que irão chamá-lo de sogro. Se lhe perguntarem: “Como você aprendeu essas coisas?”, você responderá: “Morei muito tempo nas casas dos Yanomami, comendo sua comida. Foi assim que, aos poucos, sua língua pegou em mim. Então, eles me confiaram suas palavras, porque lhes dói o fato de os brancos serem tão ignorantes a seu respeito”.

Os brancos não pensam muito adiante no futuro. Sempre estão preocupados demais com as coisas do momento. É por isso que eu gostaria que eles ouvissem minhas palavras através dos desenhos que você fez delas; para que penetrem em suas mentes. Gostaria que, após tê-las compreendido, dissessem a si mesmos: “Os Yanomami são gente diferente de nós e, no entanto, suas palavras são retas e claras. Agora entendemos o que eles pensam. São palavras verdadeiras! A floresta deles é bela e silenciosa. Eles ali foram criados e vivem sem preocupação desde o primeiro tempo. O pensamento deles segue caminhos outros que o da mercadoria. Eles querem viver como lhes apraz. Seu costume é diferente. Não têm peles de imagens, mas conhecem os espíritos *xapiri* e seus cantos. Querem defender sua terra porque desejam continuar vivendo nela como antigamente. Assim seja! Se eles não a protegerem, seus filhos não terão lugar para viver felizes. Vão pensar que a seus pais de fato faltava inteligência, já que só terão deixado para eles uma terra nua e queimada, impregnada de fumaças de epidemia e cortada por rios de águas sujas!”.

Gostaria que os brancos parassem de pensar que a nossa floresta é morta e que ela foi posta lá à toa. Quero fazê-los escutar a voz dos *xapiri*, que ali brincam sem parar, dançando sobre seus espelhos resplandecentes. Quem sabe assim eles queiram defendê-la conosco? Quero também que os filhos e filhas deles entendam nossas palavras e fiquem amigos dos nossos, para que não cresçam na ignorância. Porque, se a floresta for completamente devastada, nunca mais vai nascer outra. Descendo desses habitantes da terra das nascentes dos rios, filhos e genros de *Omama*. São as palavras dele, e as dos *xapiri*, surgidas no tempo do sonho, que desejo oferecer aqui aos brancos. Nossos

antepassados as possuíam desde o primeiro tempo. Depois, quando chegou a minha vez de me tornar xamã, a imagem de *Omama* as colocou em meu peito. Desde então, meu pensamento vai de uma para outra, em todas as direções; elas aumentam em mim sem fim. Assim é. Meu único professor foi *Omama*. São as palavras dele, vindas dos meus maiores, que me tornaram mais inteligente. Minhas palavras não têm outra origem. As dos brancos são bem diferentes. Eles são engenhosos, é verdade, mas carecem muito de sabedoria. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 64-65).

Ora, é bastante óbvio que esses brancos (o paradigma normativo da modernidade) carecem de sabedoria: um paradigma antropológico-ontológico e epistemológico-político universal somente pode assumir formalismos vazios e tendências civilizatórias genéricas que não adentram na carnalidade, na politicidade, no profundo de um horizonte sociocultural e antropológico-ontológico, adotando, com isso, uma postura política imparcial, neutra e impessoal totalmente apolítica e despolitizadora, que não sente e, por isso, não faz jus ao drama da negação e da destruição das minorias, das diferenças. Mas uma minoria, que vive como minoria e se autocompreende por meio dela, que é violentada e negada como minoria, pode desde sua singularidade – e não pela sua formalização, de sua impessoalidade – realizar uma postura de crítica social, de emancipação política e de diálogo-*práxis* intercultural para si e frente ao opressor, postura esta que é totalmente política e politizante, porque vinculada e singularizada. Note-se, mais uma vez, que o texto aponta, como característica distintiva na construção do paradigma normativo da modernidade e na sua utilização como base de um diálogo-*práxis* universal (já que o universalismo é, para o paradigma normativo da modernidade, seu fundamento, seu mote e seu fim último), para a correlação de formalização da fundamentação epistemológica (recusando o concretismo, a vinculação e a dependência diretos ao contexto simbólico-normativo, antropológico-ontológico) e de imparcialidade-impessoalidade-neutralidade em termos ético-políticos (recusando a carnalidade-politicidade como ponto fundante da *práxis*) – essas seriam as duas condições, mutuamente imbricadas e dependentes, para alcançar-se o universalismo e, por isso, para realizar-se o criticismo social, a emancipação política e o diálogo-*práxis* intercultural. Aqui, as minorias e as diferenças teriam, como método e *práxis*, de deixar de ser

minorias e diferenças para justificarem objetivamente seus valores e seus posicionamentos. Mas isso certamente não seria possível, posto que sua luta é determinada pelas suas singularidades e pela violência sofrida enquanto singularidades – se fossem totalmente integradas e iguais aos opressores, então não seriam submetidas à violência e à negação, senão que tratadas com o respeito que os iguais reclamam, exigem e até recebem frequentemente –, e mesmo o remédio para suas dores seria dado por esse mesmo opressor (no mesmo sentido, somente uma integração que significa descaracterização e anulação como diferenças possibilitaria que o paradigma do colonizador pudesse servir também para o colonizado). Entretanto, como diferenças e minorias, são expostas à violência material crua e, antes disso, à deslegitimação e à negação normativas, políticas e culturais diretas e pungentes. Por isso, enfatiza-se mais uma vez, é somente na sua carnalidade, politicidade e vinculação como diferenças e como minorias que estas podem emancipar-se, tornar-se reflexivas e ativas teórico-praticamente.

Davi Kopenawa preenche, em seu livro-*práxis*, com sua voz-*práxis*, essa dupla condição como minoria, como diferença. Em primeiro lugar, ele fala e age segundo sua visão de mundo, suas bases antropológico-ontológicas, socioculturais e epistemológico-políticas, ressaltando a importância delas em termos de estruturação, de orientação e de dinamização de sua (da sociedade-cultura yanomami) vida, assim como a necessidade de se as levar a sério como condição de se interromper um processo de destruição cultural e ecológica levado a efeito em termos de modernização, que não apenas conduzirá os próprios yanomamis à morte (e, antes deles e como condição disso, a própria vida natural, biológica, perpassada por espiritualidade), mas também os próprios modernos. Note-se que Davi Kopenawa enfatiza o tempo todo que sua luta e sua vocação advêm de sua pertença social, cultural, antropológica e religiosa aos yanomami: é como yanomami e a partir de sua sociedade-cultura que ele vem aos brancos falar-lhes acerca de sua situação dramática de vida. No mesmo sentido, Davi Kopenawa concebe exatamente sua perspectiva e constituição xamânicas como a base de sua *práxis* político-normativa frente à modernização, o que significa exatamente a recusa de que a racionalização – e não o xamanismo – seja o único método-*práxis* da crítica, da reflexividade e da emancipação. Com isso, o xamanismo permite a Davi Kopenawa ver e entender a correlação de vida espiritual e vida biológica onde a razão técnico-instrumental moderna vê apenas

objetos brutos, matéria crua e selvageria rude. O xamanismo, por outras palavras, na medida em que possibilita a Davi Kopenawa ver a floresta viva e garantidora de vida, a torna totalmente normativa, possibilitando-lhe colocar-se em defesa dela, falando por meio dela, a partir dela.

Em segundo lugar, Davi Kopenawa realiza sua *práxis* como minoria, como diferença radical, mas nem por isso fechada, com base nessa sua constituição e nessa sua orientação xamânicas. Ele não precisa e nem quer assumir uma perspectiva imparcial, neutra, formal e impessoal para que seu discurso seja objetivo, vinculante política e normativamente para o moderno. Davi viveu nos dois mundos e pode falar de um para outro – e isso faz toda a diferença quando a questão é o diálogo-*práxis* intercultural, para além de qualquer racionalização, formalismo e impessoalidade. Mas, por outro lado, ele precisa que os filhos e filhas da modernidade entendam de seu (de Davi) mundo antropológico-ontológico e sociocultural se quiserem efetivamente pensar na construção, na fundamentação e na dinamização de paradigmas epistemológico-políticos. O livro-*práxis* se endereça não aos indígenas em primeira mão, mas aos modernos, com o intuito de apresentar-se, de dar-se a conhecer, de fazê-los perceber que os yanomami querem viver e ser exatamente na sua diferença, o que também significa que necessitam que a floresta viva seja cuidada, fomentada e protegida conforme essa mesma diferença a concebe de modo efetivo. Com isso, Davi Kopenawa, pode, desde sua profunda vinculação cultural, política, normativa e espiritual – isto é, como xamã – assumir uma postura diretamente política e politizante, crítica, reflexiva e emancipatória *sem utilizar o paradigma normativo da modernidade* naquelas suas características de formalização, racionalização, imparcialidade, impessoalidade e neutralidade metodológico-axiológicas. Ele pode ser crítico da modernidade apenas sendo diferença radical, apenas partindo de sua diferença radical.

4 O exemplo da autobiografia indígena como voz-*práxis* das diferenças: das palavras de um xamã yanomami como estilo literário em *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*

Em correspondência à crítica feita contra a modernidade e sua ideia de universalismo aplicado indistintamente a todos os povos, vemos n' *A queda do céu* a carnalidade e a politicidade do próprio Davi, enquanto um misto e uma mútua dependência de xamã yanomami, comunidade,

sujeito histórico e sujeito mítico, assim como autor que encontra, por meio da literatura indígena, espaço e efetividade para reivindicar seu território e seu direito por seu *específico* lugar na história. A textualidade indígena emergente na contemporaneidade se mostra plural em termos de gêneros literários (autobiografia, poesia, depoimento, testemunho etc.), o que significa que a *voz-práxis* indígena pode se expressar de vários modos, encontrando nas publicações em geral um meio para propagar, explicitar e legitimar essa mesma *voz-práxis*. Com relação a isso, alguns teóricos, como Oscar Sáez (2006) e Suzane Lima Costa (2014a, 2014b), aliados a indígenas que se mostram interessados no estudo e na paradigmática de si mesmos, percebem a autobiografia indígena enquanto lugar privilegiado e condição de possibilidade para impulsionar sua produção e recepção, já que ela apresenta de modo direto e pungente o relato eu-nós, entre singular e plural, entre primeira pessoa do singular e terceira pessoa do plural (enquanto relação inextricável), em termos de autoconstituição e, ao mesmo tempo, como relato-experiência da violência e da gradativa tomada de consciência dela e de luta contra ela, o que explicita em cheio a carnalidade e a politicidade da *voz-práxis* indígena.

A queda do céu constitui-se por meio de uma inextricável relação entre história pessoal, sujeito histórico, destino coletivo e sujeito mítico, o que leva à poética (e política) do eu-nós, aqui destacada. Essa intrincada relação concebe o xamã yanomami e o norteia para além da vida na aldeia, isto é, o encaminha para a militância fora da sua comunidade, em âmbito internacional, de onde ele reforça sua *voz-práxis* para reivindicar direitos que foram suprimidos de seu povo, denunciando, portanto, as violações de direitos que sofrem e o processo de descaracterização a que são submetidos. A narrativa autobiográfica de Davi Kopenawa é um bom lugar de encontro, como argumenta Sáez (2006), entre a estrutura e a história, mas não de uma escrita etnográfica inserida dentro de um padrão biográfico, como se fosse uma descrição objetiva, neutra, imparcial e impessoal do outro via antropologia, e sim da diversidade que o próprio texto desnuda e na qual o sujeito se apresenta. Aqui, Davi Kopenawa é o sujeito de sua própria história e significante de sua própria condição, da *voz-práxis* própria que é, ao mesmo tempo, também de seu próprio povo. Ele não é e não precisa ser entendido, na sua narrativa, como uma figura caricata e estereotipada em termos de ideal do bom selvagem, de uma perspectiva ingênua (não científica e não moderna) de mundo ou como incapaz de significar-se e de lutar por seu mundo e de acordo com

ele, com base nele. Muito pelo contrário, ele é um sujeito histórico presente, que tem consciência de seu tempo, de sua localização e de sua pertença, que assume-se como tendo plenas condições de reconstruir sua história cultural-comunitária, de explicitar não apenas suas bases e sentidos tal como eles são (e sem vergonha nenhuma disso, em verdade), mas também de expressar o modo como a violência simbólica e física, o preconceito e o racismo afetam seu povo de fora para dentro, como eles lhes são impostos de fora para dentro. Enquanto sujeito histórico, político e politizante, Davi Kopenawa mostra de modo direto e pungente que o costume ancestral não é uma memória perdida no passado ou uma ideia romantizada apenas para si e para sua comunidade; ele é totalmente contemporâneo e base vital de sua comunidade-cultura – o que permite ao texto falar na correlação de história e mito como base da autoconstituição, da auto compreensão, da autorreferência e da luta cotidianas dos indígenas por eles mesmos. Não se trata de um costume que possa ser acessado apenas por meio dos relatos da colonização, senão que é uma voz-*práxis* estético-política, uma base antropológico-ontológica que está presente e totalmente enraizada na causa, no seu movimento, na sua literatura, na sua politicidade-carnalidade, exatamente porque é parte fundante de sua vida cotidiana.

A referência sobre o contato com os brancos, já no início da narrativa, expõe a relação eu-nós identificável ao longo do texto e extemporânea a ele na figura militante do xamã. O contato com os forasteiros, membros da Comissão Brasileira Demarcadora de Limites (CBDL), que percorreram o alto Tootobi com o Serviço de Proteção ao Índio (SPI), ativo à época, em 1958-1959, e a tentativa de lhe resignificarem a existência por meio de um nome propriamente moderno, branco e cristão, cuja variável é simbólica (em um sentido negativo) e agressiva para a etnia de Davi, o leva a desconfiar da boa vontade dos forasteiros. Estes quiseram batizar-lhe como Yosi. Mas, no horizonte antropológico-ontológico yanomami, esse nome é muito similar à divindade maléfica Yoasi, motivo pelo qual Davi o rechaça veementemente, passando a desconfiar, como se disse acima, do próprio contato. Ora, se *Omama*, o deus criador yanomami é belo, sábio e justo, ao contrário de Yosi, que é colérico, lúbrico e desastrado, então por que deveria Davi receber um nome tão inferior e pejorativo? Sobre esse encontro, diz Davi Kopenawa:

Certo dia, chegaram até nossa casa grande de *Marakana*, no alto Tootobi. Eu era bem pequeno. Quiseram me dar um nome, “Yosi”. Mas achei-o muito feio e não aceitei. Soava como o nome de *Yoasi*, o irmão mau de *Omama*. Pensei que tal nome levaria os meus a zombarem de mim. *Omama* tinha muita sabedoria. Ele soube criar a floresta, as montanhas e os rios, o céu e o sol, a noite, a lua e as estrelas. Foi ele que, no primeiro tempo, nos deu a existência e estabeleceu nossos costumes. Ele também era muito bonito. Seu irmão *Yoasi*, ao contrário, tinha a pele coberta de manchas esbranquiçadas e só fazia coisas ruins. Por isso eu fiquei bravo. Mas esses primeiros forasteiros logo foram embora e seu nome ruim foi junto. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 70)

Nessa passagem se pode perceber exatamente o argumento central desenvolvido nesta seção, de que a autobiografia indígena de Davi Kopenawa, tal como ela é desenvolvida n’*A queda do céu*, constrói-se na relação do eu-nós histórico *a partir* do eu-nós mítico, servindo de modo efetivo e consistente tanto como forma de autocompreensão quanto como forma de resistência e de luta. Recorde-se um elemento importante da passagem acima: Davi avaliou o nome que lhe deram com base em sua tradição sociocultural e recusou-o por causa dela. Por isso mesmo, esta relação, eu-nós histórico orientado pelo eu-nós mítico, é condição *sine qua non* para a construção normativa do xamã e da crítica à modernização professada por ele. Sua condição política se assenta no processo de periferação, de negação e mesmo de genocídio pelo qual passa seu povo, alvo de empreitadas, novamente hoje, garimpeiras e dos projetos progressistas dos anos 1970, como a abertura da Perimetral Norte, ou BR-210, que levou dezenas de indígenas à morte. Esse contexto de violência levou o xamã, ainda nos anos 1980, a sair de suas terras para denunciar na Organização das Nações Unidas (ONU) a invasão de 40.000 garimpeiros em busca de ouro nas terras yanomami. Desde então, atua como militante e sua reivindicação não se destina apenas a garantir a demarcação de território para seu povo yanomami, senão que integra uma rede ampla e unida de etnias indígenas autoconscientes de sua situação histórico-política, que luta em bloco em defesa de seu interesse. Dessa maneira, vê-se, conforme queremos enfatizar, que a autobiografia indígena, a poética do eu-nós, é constitutiva na narrativa crítica de Davi, que se propaga como literatura e como política. Suas palavras se desenham em autoafirmação e autoconsciência sobre o seu posicionamento como alteridade:

Os brancos talvez pensem que paráramos de defender nossa floresta caso nos dessem montanhas de suas mercadorias. Estão enganados. Desejar suas coisas tanto quanto eles só serviria para emaranhar nosso pensamento. Perderíamos nossas próprias palavras e isso nos levaria à morte. Foi o que sempre ocorreu, desde que nossos antigos cobiçaram as suas ferramentas pela primeira vez, há muito tempo. Essa é a verdade. Recusamo-nos a deixar que destruam nossa floresta porque foi *Omama* que nos fez vir à existência. Queremos apenas continuar vivendo nela do nosso jeito, como fizeram nossos ancestrais antes de nós. Não queremos que ela morra, coberta de feridas e dejetos dos brancos. Ficamos com raiva quando eles queimam as árvores, rasgam a terra e sujaram os rios. Ficamos com raiva quando nossas mulheres, filhos e idosos morrem sem parar de fumaça de epidemia. Não somos inimigos dos brancos. Mas não queremos que venham trabalhar em nossa floresta porque não têm como nos compensar o valor do que aqui destroem. É o que penso. (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 354)

Outro aspecto que também se pode observar é que a mitologia yanomami não é separada do sujeito histórico, conforme se vem dizendo nesta seção, mas está em íntima correlação com a vida de Davi. Isto é, não se trata de um trabalho que coleciona os mitos e os apresenta separados do sujeito histórico, mas expõe como o mundo mítico está presente no cotidiano (o mito é o cotidiano), na prática, na vida política do narrador e, em consequência, de como ele lhe serve de base, lhe legitima e lhe fomenta a falar em nome de sua comunidade-cultura. Essa correlação e esse mútuo suporte de sujeito histórico e mítico, fundamental nas narrativas coletadas e transpostas para o impresso pelos organizadores das obras indígenas (ALMEIDA; QUEIROZ, 2004, p. 130), impactam de modo fundamental a produção literária e o posicionamento político dos indígenas, hoje. Quais implicações são geradas por essa correlação e por esse mútuo suporte? Tradicionalmente, as narrativas indígenas teriam sido coletadas e reunidas sem nenhuma vinculação, dinamicidade e organicidade tanto com o contexto antropológico-ontológico e sociocultural no qual estavam enraizadas e ao qual fundavam, quanto com o sujeito epistemológico-político indígena que as narrava – em verdade, na grande maioria dos casos, esses mesmos indígenas nem sequer figuravam como colaboradores das obras publicadas e muito menos

como autores delas – a autoria ficava a cargo dos próprios organizadores, coletores, editores (LEJEUNE, 2008, p. 114; SÁEZ, 2006, p. 180). Com a literatura indígena contemporânea – e, no caso de nosso texto, *n’A queda do céu: palavras de um xamã yanomami* – isso muda totalmente de questão, visto que Davi Kopenawa, autor da obra, reconstrói seu horizonte antropológico-ontológico em sua dinamicidade, organicidade, em sua carnalidade e politicidade, utilizando-o, além disso, como base de sua *voz-práxis* crítica e emancipatória. Assim, a poética do eu-nós pode ser lida como elemento estético presente na obra e, para além disso, ela é o pilar da construção epistemológica, normativa e literária da narrativa xamânica yanomami, bem como de seu posicionamento político.

A poética do eu-nós como base fundante da narrativa, da atuação xamânica de Davi, juntamente com sua perspectiva antropológica e sua condição política como minoria, desdobram-se, em consequência, na corporalidade literária engajada de Davi. Como figura militante em termos estético-políticos, Davi Kopenawa se autorrepresenta como minoria excluída e violentada por meio da literatura, que se torna ferramenta de resistência, autoexpressão simbólica e local de denúncia, manifestando-se como corporalidade estético-política vinculada. Isto é, ao mesmo tempo que se apoia nela, falando como comunidade, como povo, no texto também se apresenta como o sujeito Davi Kopenawa, gerando o eu-nós lírico e político que é fundamental para a compreensão da literatura indígena enquanto resistência e luta relativamente à modernidade. Nesse sentido, oriundo de um lugar étnico, o trânsito de Davi fora desses eixos comunitários, entre os brancos, tem propósitos claramente definidos pelo próprio Davi: ele se relaciona junto ao outro com a finalidade de garantir que sua comunidade-cultura possa ser respeitada e promovida em sua própria singularidade, sem necessidade de que um outro – governo, ONG, religioso etc. – possa fazer isso por eles, precise fazer isso por eles. Nesse sentido, o xamanismo na contemporaneidade tem como uma de suas características fundamentais (mas, certamente, não a única) o sair do cosmo privado indígena, ao qual aquele originariamente pertenceria, para publicamente representar uma identidade indígena genérica, tornando-se, em verdade, *voz-práxis* indígena que é publicizada e tornada política. Essa identidade xamânica chamada por Oscar Sáez de índio-tipo, longe de reproduzir o estereótipo romântico do índio guerreiro, defensor do equilíbrio natural, ou mesmo o bom selvagem de Rousseau, aponta que “[...] definir o xamanismo como

uma instituição guardiã de saberes possibilita uma aliança simultânea com as ONGs internacionais e com setores nacionais interessados na defesa do patrimônio” (SÁEZ, 2006, p. 194). Enquanto instituição xamânica, Davi Kopenawa pode valer-se de seus saberes para denunciar a violência física e simbólica sofrida por seu povo, floresta e cultura, em nível internacional e nacional, constituindo, assim, possibilidade de resistência por meio de sua voz-*práxis*. Esse engajamento político, que é trazido à tona pela literatura, circulando nos livros, se origina, no entanto, em sua própria constituição normativa ameríndia, dinamizando-se a partir dela e com ela. Isso prova, mais uma vez, o argumento central deste texto, a saber, de que as minorias e as diferenças somente podem se autoconstituir e se autopromover desde sua própria condição e a partir dela, de modo que sua voz-*práxis* é o caminho fundamental – sem qualquer possibilidade de substitutivo – para a expressão do que são, do seu sofrimento e de suas potencialidades, assim como para a fundamentação e dinamização de sua luta política de resistência e de autoafirmação. O caso de Davi Kopenawa explicita isso de maneira bastante clara e representa essa condição de minoria que é consciente, que fala e que age a partir de si mesma, tornando-se crítica, reflexiva, resistente e emancipatória porque, em primeiro lugar, valorizando-se, promovendo-se, afirmando-se e lutando como si mesma, segundo seus próprios valores e por meio de uma *práxis* autônoma e pungente que vai da negação e da violência sofrida, passa pela reconstituição e reafirmação de sua especificidade-singularidade antropológico-ontológica, sociocultural e epistemológico-política e chega à contraposição aberta, à resistência e ao enfrentamento diretos contra a opressão.

Referências

- ALMEIDA, M. I. de; QUEIROZ, S. *Na captura da voz: as edições da narrativa oral no Brasil*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/UFMG, 2004.
- BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1998.
- CHAKRABARTY, D. *Provincializing Europe*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- CHAKRABARTY, D. *Habitations of Modernity: Essays in the Wake of Subaltern Studies*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.

COSTA, S. L. Povos indígenas e suas narrativas autobiográficas. *Estudos Linguísticos e Literários*, Salvador, n. 50, p. 65-82, jul.-dez. 2014a.

COSTA, S. L.; XUCURU-KARIRI, R. Conversações sobre povos indígenas em práxis autobiográficas. *Pontos de Interrogação*, Salvador, v. 4, n. 2, jul.-dez. 2014b.

DUSSEL, E. *Ética de la liberación en la edad de la liberación y la exclusión*. Madrid: Trotta, 1998.

DUSSEL, E. *1492, o encobrimento do outro: a origem do mito da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1993.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

HABERMAS, J. *Teoria da ação comunicativa* (v. I): racionalidade da ação e racionalização social. São Paulo: Martins Fontes, 2012a.

HABERMAS, J. *Teoria da ação comunicativa* (v. II): sobre a crítica da razão funcionalista. São Paulo: Martins Fontes, 2012b.

HABERMAS, J. *O discurso filosófico da modernidade: doze lições*. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

HABERMAS, J. *A inclusão do outro: estudos de teoria política*. São Paulo: Loyola, 2002b.

HABERMAS, J. *Pensamento pós-metafísico: estudos filosóficos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

HABERMAS, J. *Consciência moral e agir comunicativo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

HONNETH, A. *Luta por reconhecimento: a gramática moral dos conflitos sociais*. São Paulo: Editora 34, 2003.

HONNETH, A. *Reificación: un estudio en la teoría del reconocimiento*. Buenos Aires: Katz, 2007.

KOPENAWA, D.; ALBERT, B. *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LATOUR, B. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. São Paulo: Editora 34, 1994.

LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2008.

MBEMBE, A. *On the Postcolony*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press, 2001.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. Lisboa: Antígona, 2014.

MIGNOLO, W. D. *La idea de América latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2007.

QUIJANO, A. Colonialidad y modernidad/racionalidad. *Perú Indig.*, v. 13, n. 29, p. 11-20, 1992.

RAWLS, J. *Justiça como equidade: uma reformulação*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

SÁEZ, O. C. Autobiografia e sujeito histórico indígena. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 76, p. 179-195, 2006.

SAID, E. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SANTOS, B. de S. *A crítica da razão indolente*. São Paulo: Cortez, 2011.

SPIVAK, G. C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2010.

WEBER, M. *Ensayos sobre sociología de la religión*. t. I. Madrid: Taurus, 1984.

Site consultado

Estamos tomando água poluída, de mercúrio. O povo yanomami vai sumir. Disponível em: <http://brasil.elpais.com/brasil/2017/04/20/politica/1492722067_410462.html>. Acesso em: 29 abr. 2017.

VARIA

As dúvidas póstumas de Félix: ciúme, ressentimento e ascetismo em *Ressurreição*, de Machado de Assis

Felix's posthumous doubts: jealousy, resentment and asceticism in Machado de Assis' Resurrection

Vitor Cei

Universidade Federal de Rondônia (UNIR), Porto Velho, Rondônia / Brasil

vitorcei@gmail.com

Resumo: O artigo propõe uma análise do primeiro romance de Machado de Assis, *Ressurreição*, com base nos conceitos filosóficos de ressentimento e ascetismo. O objetivo é argumentar que o ciumento protagonista Félix, ao sofrer com “dúvidas póstumas”, assemelha-se ao “homem do ressentimento” e ao “asceta”, tipos fisiopsicológicos estudados por Nietzsche em *Genealogia da moral* e ficcionalizados por Machado em *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*, respectivamente. Félix, assim como Bento Santiago, é um sujeito ciumento refém de seu passado e de suas marcas, desprovido daquela que seria a autêntica ação (a afirmativa), restando-lhe somente a reação, que consiste numa espécie de autoenvenenamento que o devora por dentro. E, tal qual o Conselheiro Aires, Félix pratica um ascetismo *sui generis*, evitando contaminar-se emocionalmente com relações afetivas. Veremos que os tipos nietzschiano e machadiano mostram-se complementares na discussão sobre o lugar de Félix no universo ficcional de Machado, de modo que sua comparação oferece uma contribuição para uma renovada compreensão das dimensões literária e filosófica de *Ressurreição*.

Palavras-chave: ascetismo; ciúme; ressentimento.

Abstract: The paper proposes an analysis of Machado de Assis's *Resurrection* (1872) on the basis of the philosophical concepts of resentment and asceticism. The aim is to argue that the jealous protagonist Felix, when suffering with "posthumous doubts", resembles the "man of resentment" and the "ascetic", physio-psychological types studied in Nietzsche's *On the Genealogy of Morality* and fictionalized in Machado's *Dom Casmurro* and *Counselor Ayres' Memorial*, respectively. Felix, like Bento Santiago, is a jealous individual hostage of his past and its marks, devoid of which would be the authentic action (the affirmative), leaving only the reaction, which consists of a kind of self-poisoning that devours him from within. And, like Counselor Aires, Felix practices a sui generis asceticism, as he avoids contaminating himself emotionally with affective relations. The Nietzschean and Machadian types will be taken as complementary in the discussion about Felix's place in Machado's fictional universe, so that their comparison offers a contribution to a renewed understanding of the literary and philosophical dimensions of *Resurrection*.

Keywords: asceticism; jealousy; resentment.

Recebido em: 1 de maio de 2017.

Aprovado em: 25 de agosto de 2017.

1 Introdução

O despretenso romance de estreia de Machado de Assis, impresso no Rio de Janeiro pela B. L. Garnier em 1872, conta a história de Dr. Félix, rapaz vadio e desambicioso que, para evitar contaminar-se emocionalmente com relações afetivas, trocava de amantes a cada seis meses, até que seu amigo Viana apresenta-lhe a irmã Lúvia, viúva, e os dois se apaixonam.

O livro, que o autor chama de ensaio, tem por mote o exame da possibilidade ou impossibilidade da "ressurreição" (cura surpreendente e inesperada, nova vida) do casal de personagens principais, que haviam sido marcados pela frustração de relações amorosas anteriores. Depois de muitas idas e vindas, Félix pede Lúvia em casamento, mas desiste na véspera do matrimônio por causa de uma carta anônima com acusações falsas contra a noiva. Graças à intervenção do amigo Meneses, o

protagonista se arrepende de seu gesto impensado e tenta se reconciliar, mas a viúva se recusa a casar com um homem desconfiado e instável.

Félix, dispondo de todos os meios que o podiam fazer feliz, não consegue desfrutar do amor por causa de ciúmes infundados. Mesmo na ausência de confirmação da infidelidade de sua amada, ele sofre com “dúvidas póstumas” que jamais permitiram conciliar o sentimento e as constantes suspeitas. O último parágrafo de *Ressurreição* apresenta a síntese da narrativa e conclui oferecendo uma máxima de caráter moralizante:

Dispondo de todos os meios que o podiam fazer venturoso, segundo a sociedade, Félix é essencialmente infeliz. A natureza o pôs nessa classe de homens pusilânimes e visionários, a quem cabe a reflexão do poeta: “perdem o bem pelo receio de o buscar”. Não se contentando com a felicidade exterior que o rodeia, quer haver essa outra das afeições íntimas, duráveis e consoladoras. Não a há de alcançar nunca, porque o seu coração, se ressurgiu por alguns dias, esqueceu na sepultura o sentimento da confiança e a memória das ilusões. (ASSIS, 2015a, p. 307)

Podemos ver uma “conclusão de corte tradicional, esclarecedora do fio condutor da trama e de todas as possíveis dúvidas do leitor” (ROCHA, 2013, p. 42). Com essas respostas definitivas, nada resta a acrescentar. Estilo bem distinto do Machado pós-1880, que apresenta ambiguidade formal, incerteza e enigmas jamais resolvidos – vide a suposta traição de Capitu, que ainda hoje suscita discussões. Ainda assim, como observou Enylton de Sá Rego, “o texto do romance, com sua minuciosa análise da melancólica indecisão de Félix, causada pelo demônio da dúvida, prefigura este tipo de método metafóricamente ‘anatômico’, analítico e minucioso, plenamente desenvolvido por Machado a partir das *Memórias póstumas de Brás Cubas*” (REGO, 1989, p. 109).

O primeiro romance de Machado, por um lado, inaugura uma “feição maliciosa” na literatura brasileira, e, por outro, ancora-se no filão das “obras que meditam sobre as consequências morais da obsessão amorosa, e que engendram dramas caracterizados pelo contraponto, nem sempre nítido para o próprio herói, entre o ciúme, o ressentimento e o remorso” (PASSOS, 2007, p. 26-27).

Ressurreição não se constitui simplesmente como obra antecipadora das grandes questões que se fariam evidentes nas narrativas posteriores, mas como portadora dessas questões em embrião. A escrita menos sutil do primeiro romance atenderia à demanda de uma investigação do ciúme em um plano menos profundo da mente humana, mas que seria tão fundamental quanto o outro (SENNA; DIEGO, 2011, p. 139).

Silviano Santiago avalia que o problema do ciúme no universo machadiano advém, por um lado, da concepção que os personagens de seus romances têm do que sejam o amor e o casamento, e, por outro, dos papéis sociais que homens e mulheres têm de representar para poderem chegar à união conjugal. O amor seria enjaulado pelo casamento, que restringe a expansão livre do sentimento:

O universo do amor machadiano é asséptico, são, formal e rígido. Masculina e burguesa a sua concepção do casamento. Amar é casar, é comprar título de propriedade. Qualquer invasão estranha nesta propriedade acarreta um curto-circuito emocional que invalida os dois primeiros termos. Não seria esta uma definição metafórica do ciúme machadiano: o medo de ter a sua propriedade invadida? (SANTIAGO, 2006, p. 438)

Isto posto, o enfoque geral da ficção de Machado de Assis não seria um estudo psicológico do adultério feminino, mas, sim, do ciúme. O ciúme como ideia fixa pode ser considerado um *leitmotiv*. João Cezar de Castro Rocha (2013, p. 65) considera que o ciúme e o adultério, temas dominantes na obra machadiana, se apoderaram do espírito do escritor desde suas primeiras produções, a exemplo do conto “Três tesouros perdidos”, de 1958 (ASSIS, 2015b, p. 724-725). Mas este conto trata de adultério confirmado pelo narrador. O tema do ciúme propriamente dito, ou das dúvidas, infundadas ou não, sobre a fidelidade da mulher, primeiramente elaborado no conto “A mulher de preto” (ASSIS, 2015b, p. 45-83), publicado em 1868, teria alcançado maior aprofundamento e elaboração em *Dom Casmurro*.

A propósito da dúvida sobre a culpa ou inocência de Capitu, Antonio Candido notou que seja o narrador um paranoico manipulador, seja um virtuoso marido traído, o resultado é o mesmo: “dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento

seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói a sua casa e a sua vida” (CANDIDO, 1977, p. 25). As vidas de Bento e Capitu – assim como a de Félix e Lúvia – arruinam-se por causa do ciúme. Semelhanças entre os dois livros não deixam de chamar a atenção dos leitores. Como resumiu bem Helen Caldwell, em seu *O Otelo brasileiro de Machado de Assis*:

Semelhanças superficiais entre este romance e *Dom Casmurro* não deixam de espantar o leitor. Mas os personagens deste primeiro romance de Machado, apesar de um pouco rígidos – ou talvez exatamente por isso – são bem delineados. Não há dúvida da vileza de Iago, nem do fiel amor de Desdêmona, nem da falha de seu Otelo. Félix, abençoado com dinheiro, boa educação, gosto refinado e o amor leal de uma boa e bela mulher, é impedido de desfrutar esse amor por sua “desconfiança”, que engendra as dúvidas do ciúme. (CALDWELL, 2008, p. 48)

Félix, incapaz de confiar em alguém, torna-se, nas palavras do narrador, “instrumento de sua própria ruína” (ASSIS, 2015a, p. 261), pois rejeita o amor e se condena “a um isolamento pejado de ilusões” (PASSOS, 2007, p. 26). Antecipa, assim, o desenvolvimento mais complexo do mesmo tema em *Dom Casmurro*. Em suma, Félix, precursor de Bento Santiago, seria um ressentido, sujeito refém de seu passado e de suas marcas, desprovido daquela que seria a autêntica ação, a afirmativa, lhe restando somente a reação, que consiste numa espécie de autoenvenenamento que o devora por dentro. Impotente quanto ao que foi feito, ele é um irritado espectador de tudo o que passou.

Considerando que o ciúme de Bentinho e as condições que o produzem é um tema que já foi exaustivamente estudado pela fortuna crítica machadiana (CALDWELL, 2008; CANDIDO, 1977; GLEDSON, 1984; SANTIAGO, 2000; SANTIAGO, 2006), o foco de nossa análise será avaliar como esse estado emocional, que envolve um sentimento penoso provocado pelo receio de que o ente amado dedique seu afeto a outrem, conduziu o protagonista de *Ressurreição* a formas de ressentimento e ascetismo.

2 Ressentimento

A longa advertência da primeira edição de *Ressurreição* (a maior escrita pelo autor), datada de 17 de abril de 1872, explica: “Não quis fazer romance de costumes; tentei o esboço de uma situação e o contraste de dois caracteres; com esses simples elementos busquei o interesse do livro” (ASSIS, 2015a, p. 233). Para uma compreensão plena do recado é preciso ter em vista o ensaio “Notícia da atual literatura brasileira: instinto de nacionalidade”, publicado no ano seguinte. Neste texto, o autor avalia que “o romance brasileiro recomenda-se especialmente pelos toques do sentimento, quadros da natureza e de costumes”, raramente dedicando-se à “análise de paixões e caracteres” (ASSIS, 2015c, p. 1180). Estas últimas, que exigiriam “da parte do escritor dotes não vulgares de observação” (ASSIS, 2015c, p. 1180), distinguiriam a prosa machadiana daquela do romance de costumes que fazia sucesso na época, aproximando-o da tradição das narrativas de análise psicológica, que o jovem autor julgava superior.

A advertência explica didaticamente o que o leitor deve esperar: o exame da relação entre os indivíduos, isto é, o contraste das personalidades antitéticas do casal Félix e Lívia, ou ainda, dos dois personagens masculinos, Félix e Meneses, e a situação deles perante a viúva. No entanto, como já alertou Silviano Santiago, uma leitura mais atenta do romance revela que o contraste se referiria ao caráter bifronte do próprio Félix, “um espírito com duas faces, que, juntas, perfazem um único rosto” (SANTIAGO, 2006, p. 449). Para explicar melhor essa interpretação, convém recorrer a uma descrição do narrador:

Não se trata aqui de um caráter inteiriço, nem de um espírito lógico e igual a si mesmo; trata-se de um homem complexo, incoerente e caprichoso, em quem se reuniam opostos elementos [...]. Duas faces tinha o seu espírito, e conquanto formassem um só rosto, eram todavia diversas entre si, uma natural e espontânea, outra calculada e sistemática. Ambas, porém, se mesclavam de modo que era difícil discriminá-las e defini-las. Naquele homem feito de sinceridade e afetação tudo se confundia e baralhava. Um jornalista do tempo, seu amigo, costumava compará-la ao escudo de Aquiles – mescla de estanho e ouro, – “muito menos sólido”, acrescentava ele. (ASSIS, 2015a, p. 234)

No desfecho de seu ensaio sobre *Ressurreição*, Silviano Santiago avalia que o narrador do romance, apesar de pintar Félix como mistura de opostos contraditórios, lhe deu, no entanto, um só caráter, um só rosto, uma única lógica de ação: o protagonista seria um “*tipo de ciumento*” (SANTIAGO, 2006, p. 449). A demonstração do argumento do ensaísta nos leva a concordar com a sua conclusão. Não obstante, se me permitem esta prematura provocação, a interpretação de Santiago, apesar de muito bem articulada e fundamentada, não especifica que tipo de ciumento seria Félix.

O objetivo deste artigo é argumentar que o personagem Félix, na medida em que supervaloriza o ciúme, transformando-o em ideia fixa (única chave para o entendimento de tudo), é um tipo de ciumento similar ao “homem do ressentimento” e ao “asceta”, tipos fisiopsicológicos estudados por Nietzsche em *Genealogia da moral* e ficcionalizados por Machado em *Dom Casmurro* e *Memorial de Aires*. Considerando que os resultados da comparação de Machado e Nietzsche, bem como os das caracterizações de Bento como um homem do ressentimento e Aires como um asceta já foram apresentados em nosso livro *A voluptuosidade do nada* (CEI, 2016, p. 277-340), este artigo concentra-se em Félix, mostrando a sua semelhança com os outros dois narradores e justificando a pertinência dessas aproximações incomuns que, à primeira vista, podem parecer problemáticas. Destarte, esta seção trata do ressentimento de Félix e a seguinte, do seu ascetismo.

É conhecido o pendor dos principais narradores de Machado de Assis pela exageração e supervalorização das próprias ideias e dos próprios sentimentos – apresentados como códigos privilegiados para o entendimento de tudo. Brás Cubas, em lance de autoironia, alerta que essas ideias fixas levam a uma obstrução na visão e podem até provocar a morte: “A minha ideia, depois de tantas cabriolas, constituíra-se ideia fixa. Deus te livre, leitor, de uma ideia fixa; antes um argueiro, antes uma trave no olho. Vê o Cavour; foi a ideia fixa da unidade italiana que o matou” (ASSIS, 2015a, p. 602).

Nietzsche concordaria com o defunto autor. No contexto da *Genealogia da moral*, que associa os afetos do ressentimento às ideias fixas, estas, sendo inextinguíveis e ubíquas, não concorreriam com outras ideias e hipnotizariam o sistema nervoso: “algumas ideias devem se tornar indelévels, onipresentes, inesquecíveis, ‘fixas’, para que todo o sistema nervoso e intelectual seja hipnotizado por essas ‘ideias fixas’”

(NIETZSCHE, 1998, p. 51). Nesse sentido, o filósofo identifica-as com a má consciência moral.

A má compreensão da consciência faz com que o indivíduo com ideia fixa torne-se escravo de seus próprios afetos dolorosos e de sua terrível crença despótica. Outrossim, ele conduz seu olhar hipnoticamente imobilizado contra si mesmo ou contra quem estiver ao seu redor. Exemplo disso é Bento Santiago, narrador que se entrega ao ciúme como ideia fixa. Incapaz de esquecer a dor da suposta traição de Capitu e Escobar, ele teria escrito suas memórias para expor sua ideia fixa ao mundo (CEI, 2016, p. 288-304). Segundo Nietzsche, isso aconteceria porque a dor da ideia fixa é uma espécie de verme roedor interno que impossibilita o esquecimento:

“Como fazer no bicho-homem uma memória? Como gravar algo indelével nessa inteligência voltada para o instante, meio obtusa, meio leviana, nessa encarnação do esquecimento?”... Esse antiquíssimo problema, pode-se imaginar, não foi resolvido exatamente com meios e respostas suaves; talvez nada exista de mais terrível e inquietante na pré-história do homem do que a sua *mnemotécnica*: “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de *causar dor* fica na memória” – eis um axioma da mais antiga (e infelizmente mais duradoura) psicologia da terra. (NIETZSCHE, 1998, p. 50)

Sendo o esquecimento uma marca constitutiva do homem, e benéfica, por ser a guardiã da ordem psíquica, a faculdade da memória apresenta-se em determinados casos, quando o esquecimento deve ser suspenso. A *mnemotécnica* da dor seria aplicada em tais ocasiões. No caso da narrativa de *Dom Casmurro*, mesmo que a recordação seja dolorosa, o livro propicia ao seu autor a satisfação de fazer sofrer, o prazer de ultrajar Capitu e Escobar – o que ele denominou “prazer das dores velhas” (ASSIS, 2015a, p. 984).

O ciúme e o ressentimento de Bento Santiago, isto é, a sua vontade de tornar Capitu culpada, até ser impossível a expiação, sua vontade de vê-la castigada, sem que o castigo possa jamais equivaler à culpa, sua vontade de infectar e envenenar todo o fundo das coisas com o problema do castigo e da culpa, o impediriam de ter uma visão lúcida da realidade.

Félix também não consegue enxergar com lucidez. Ainda que o didatismo do narrador posteriormente revele que não houve traição, precisamos levar a sério o drama dos ciúmes do protagonista, homem emocionalmente abalado que, assim como Bento, se crê vítima da mulher amada. A prosa mostra que não há nada de romântico, belo ou espontâneo no amor de Félix, que permanece uma veleidade frágil, débil querer, à mercê das vontades e das opiniões alheias.

Na primeira edição de *Ressurreição*, o narrador afirma, no capítulo XIII, que “o ciúme de Félix era às vezes brutal” (ASSIS, apud SENNA; DIEGO, 2011, p. 138). Já na segunda edição, de 1905, modificada pelo autor e usada como referência neste estudo, ele prefere trocar “brutal” por “rípido” (ASSIS, 2015a, p. 276), amenizando uma possível índole violenta do personagem.

O ciúme de Félix em relação a Livia surge pela primeira vez no capítulo VIII, “Queda”, cujo título remete ao sentido metafórico de “caído”: apaixonado, enamorado. O tempo e o hábito fizeram com que o solteirão, relutante em relação ao jogo de sedução, acabasse por cair nos encantos da viúva. No entanto, segundo o narrador, “violada a liberdade do seu coração”, Félix foi tomado de uma “cólera singular e insensata, mas amarga e sincera” (ASSIS, 2015a, p. 258-259) e cessou suas visitas a Livia. A separação, que funcionou como defesa contra o terror do que ele não pode controlar, durou apenas oito dias:

Livia perdoou-lhe as lágrimas choradas durante aqueles oito dias de angustiada incerteza. Perdoou-lhas como sabem perdoar as almas verdadeiramente boas, – sem ressentimento. Mas a causa da ausência não a explicou Félix.

– Não me perdoou já? disse o médico, quando ela lhe fez uma pergunta direta a este respeito. Isso basta; não queira saber a razão desta singular loucura, que me levou tão longe do único lugar em que me é possível a felicidade. Para minha expiação basta o que sofri também nestes oito dias e a vergonha de ter... Calou-se; receava dizer tudo. A moça ouviu aquelas palavras com manifesta satisfação, e murmurou:

– Ciúmes?

Félix estremeceu. Uma sombra ligeira pareceu toldar-lhe os olhos. Livia inclinou para ele o rosto como querendo ler-lhe na fisionomia a verdade que ele forcejava por esconder.

– Não, disse Félix, não foram ciúmes. Ciúmes de que e de quem?

– De ninguém, bem sei; mas está-me a parecer, Félix, que o seu amor é um pouco visionário e melindroso. Oh! não me lastimo por tão pouco; agradeço-lhe até. Que perderia eu com isso? Alguns dias de paz, talvez; mas a certeza de ser amada é uma grande compensação. O Purgatório não é uma porta que abre para o Céu? Cada qual sabe amar a seu modo; o modo pouco importa; o essencial é que saiba amar. Pode ser que eu me engane, continuou ela pondo-lhe as mãos na frente, mas eu creio que há nesta cabeça muita imaginação, e imaginação doente. Ou então... (ASSIS, 2015a, p. 259)

Cego e ensurdecido por sua imaginação doente, Félix cultivou o ciúme. No mar de dúvidas e suspeitas do narrador enciumado não há mais espaço nenhum para o amor – tudo se torna reação e ressentimento, como é possível observar na seguinte cena do capítulo IX, em que as suspeitas se convertem em certeza de traição:

O amor de Félix era um gosto amargo, travado de dúvidas e suspeitas. Melindroso lhe chamara ela, e com razão; a mais leve folha de rosa o magoava. Um sorriso, um olhar, um gesto, qualquer coisa bastava para lhe turbar o espírito. O próprio pensamento da moça não escapava às suas suspeitas: se alguma vez lhe descobria no olhar a atonia da reflexão, entrava a conjeturar as causas dela, recordava um gesto da véspera, um olhar mal explicado, uma frase obscura e ambígua, e tudo isto se amalgamava no ânimo do pobre namorado, e de tudo isto brotava, autêntica e luminosa, a perfídia da moça. (ASSIS, 2015a, p. 260)

Assim como Bento, Félix conclui pela verossimilhança da perfídia da mulher amada. Entretanto, a ideia fixa do adultério se configurou de modo distinto nos dois personagens. O marido de Capitu, sentindo-se derrotado, desarmado e indefeso diante da suposta traição e ingratidão da esposa e do melhor amigo, praticou a “crueldade voltada para trás” (NIETZSCHE, 1998, p. 129). Ele vingou-se de Capitu, exilando-a na Europa, e ainda desejou e comemorou a morte de Ezequiel. Félix, igualmente, oscila entre o rancor do mal-amado e os elãs românticos dos bem-amados e asfixia-se nos tortuosos labirintos do ressentimento.

Porém, a serenidade, o apaziguamento e a ausência de desejo do primeiro protagonista machadiano diferenciam-no do ressentimento de Dom Casmurro, por aproximá-lo do ascetismo de José da Costa Marcondes Aires.

3 Ascetismo

Félix se mostra aborrecido de si e dos outros, assim como o velho Bento Santiago. No entanto, enquanto o marido de Capitu busca instintivamente uma causa para seu sofrimento, mais precisamente, uma agente culpada suscetível de sofrimento, no qual ele possa sob algum pretexto descarregar seus afetos na forma de vingança, o ex-namorado de Livia aceita o sofrimento e pratica a ascese:

A dolorosa impressão dos acontecimentos a que o leitor assistiu, se profundamente o abateu, rapidamente se lhe apagou. O amor extinguiu-se como lâmpada a que faltou óleo. Era a convivência da moça que lhe nutria a chama. Quando ela desapareceu, a chama exausta expirou. [...] Quando de todo se lhe calou o coração, Félix confessou ingenuamente a si próprio que o desenlace de seus amores, por mais que o mortificasse outrora, foi ainda assim a solução mais razoável. O amor do médico teve dúvidas póstumas. (ASSIS, 2015a, p. 307)

O comportamento de Félix assemelha-se ao ascetismo, um raro fenômeno da moral, complexo e multifacetado. A palavra grega *áskēsis*, traduzida como “ascese”, apresenta o sentido originário de exercício prático, treino, referindo-se tanto aos atletas quanto aos filósofos e suas atividades e regras de vida. Por conseguinte, o asceta é aquele que, por meio de um conjunto de práticas e disciplinas caracterizadas pela austeridade e autocontrole, com limitação dos desejos e renúncia a certos prazeres, se qualifica para a prática perfeita em determinada atividade, física ou intelectual.

De acordo com a perspectiva platônico-socrática, o amor sensual seria uma doença, em que o amante (dominado pela paixão) é incapaz de autodomínio, tornando-se escravo do prazer. O amor sem o domínio de si seria o amor das almas desmesuradas, entregues à irracionalidade da paixão. Por conseguinte, Sócrates defende o autodomínio (ascese) como um freio aos excessos da paixão. O domínio de si corresponderia ao amor

submetido à ordem e à medida, em que o desejo do prazer (instintivo e estranho à razão) cede lugar ao desejo do que seria melhor de acordo com critérios racionais (PLATÃO, 2000, p. 150-180).

Nietzsche atribui a Sócrates, precursor do cristianismo, o surgimento da má consciência humana em relação aos seus próprios instintos e impulsos, o que teria promovido a hipertrofia do mundo interior, transformando e redirecionando o valor da atividade pulsional. Posteriormente, a figura de Jesus Cristo representaria a atitude ascética da negação da vontade da vida. A metafísica cristã, “platonismo para o povo”, passou a operar no sentido moral de desnaturalização e espiritualização das paixões e dos valores, substituindo as noções de bom e ruim, no sentido de apto e inapto, pelas de bom e mau, no sentido de beato e herege (NIETZSCHE, 1998, p. 16-22).

O asceta, dedicado a meditações ou orações, pratica o jejum, a autopunição, o autoflagelo e a castidade, a fim de, por constantes privações, quebrar e mortificar cada vez mais a vontade, individuada num corpo, que ele reconhece como a fonte de sofrimento da própria existência e do mundo. Assim, ele se liberta de todo querer, de todos os desejos e preocupações, não apenas por instantes, mas para sempre, tendo a sua vontade inteiramente extinguida, tal qual Félix:

A vida para ele é um produto compósito, feito de astros e poços, enlevos e precipícios, ou, em outras palavras, traduzindo as metáforas para o contexto do seu temperamento, de vitórias e fracassos, de conquistas e decepções amorosas. Ora, seguindo ainda de perto o seu raciocínio, é evitando os enlevos (vitória) que ele pretende escapar do precipício (decepção). “O melhor meio de escapar aos precipícios é fugir aos enlevos.” Fica, portanto, no ar; não tenta um por receio do outro; não atinge nenhum finalmente. Tem medo de conquistar porque, conquistando, pode se decepcionar; tem medo de se decepcionar e por isso não tenta conseguir. Não fica com um nem outro. Mãos vazias, pés no ar. (SANTIAGO, 2006, p. 441)

A castidade, abstinência completa dos prazeres do amor, renúncia dos prazeres carnavais e de tudo que a eles se refere, é uma quebra proposital da vontade pela recusa do agradável e procura pelo desagradável, mediante o modo de vida penitente voluntariamente escolhido, tendo em vista a mortificação contínua da vontade. Perdendo o bem pelo receio

de buscá-lo, Félix seria um asceta que tenta romper os milhares de laços volitivos que o amarram ao mundo, libertando-se o mais possível da sensualidade e da afetividade, ou seja, do corpo.

Considerando que o personagem José da Costa Marcondes Aires já foi considerado um asceta machadiano (CEI, 2016, p. 322-340), Félix seria seu precursor. No capítulo VII de *Ressurreição*, a dúvida do protagonista, relativa à sua possível incapacidade de amar, posta entre reticências, prenuncia o *leitmotiv* do Conselheiro:

“Fui longe demais”, ia ele dizendo consigo; “não devia alimentar uma paixão que há de ser uma esperança, e uma esperança que não pode ser outra coisa mais que um infortúnio. Que lhe posso eu dar que corresponda ao seu amor? O meu espírito, se quiser, a minha dedicação, a minha ternura, só isso... porque o amor... Eu amar? Pôr a existência toda nas mãos de uma criatura estranha... e mais do que a existência, o destino, sei eu o que isso é?” (ASSIS, 2015a, p. 255)

Em diversas passagens do *Memorial de Aires* sobressaem as mesmas melancolia e solidão, conceitos-chave de um discurso caracteristicamente dessensualizado, automortificador e transmissor de um modo de valorar ascético, concebido à luz dos versos de um poema de Percy Shelley (1901, p. 408), citado no original e em tradução livre: “*I can give not what men call love* [...] Eu não posso dar o que os homens chamam amor... e é pena!” (ASSIS, 2015a, p. 1203).

Shelley, Aires e Félix não podem oferecer às suas musas o que os homens chamam de amor, isto é, aquilo que Sócrates chamou de amor sensual – o maior e mais furioso dos prazeres. O que eles podem oferecer e as musas não querem aceitar é o amor espiritual, que ama com sabedoria e medida a ordem e a beleza: “O meu espírito, se quiser, a minha dedicação, a minha ternura, só isso...” (ASSIS, 2015a, p. 255), ou “a adoração que o coração eleva bem alto e que os céus não rejeitam” (SHELLEY, 1901, p. 408).

O confinamento das paixões é uma característica comum a Félix e Aires. A resignação voluntária de ambos, que se contentam com a solidão, é exemplo da indiferença completa pelas coisas mundanas e também da mortificação da vontade que caracterizam os ideais ascéticos.

Félix e Aires defendem a negação do corpo e de seus desejos e impulsos, porque sem a negação completa do querer e sem a cessação da vontade não há libertação efetiva da vida e da dor: “perdem o bem pelo receio de o buscar” (ASSIS, 2015a, p. 307). Assim, alcançam o estado de voluntária renúncia, resignação, verdadeira serenidade e completa destituição de vontade.

Pode-se perceber a figura do ideal ascético como uma disposição vital, isto é, como um tipo de disposição fisiopsicológica para a condução da vida: um afeto marcado pelo cansaço da vida, pela perda do tônus vital, aversão a barulho e busca de uma obscuridade voluntária num cotidiano que esconda mais do que exponha, tal qual vivia Félix aos 36 anos, “vadio e desambicioso [...] esquecido de Deus¹ e dos homens” (ASSIS, 2015a, p. 233-234).

Félix, como todo asceta, considera indispensável estar livre de coerção, perturbação, barulho, negócios, deveres e preocupações. Por isso, anula em si a própria voz do desejo e preserva o coração alheio, de modo que “a passagem do tempo e, por extensão, o próprio desenrolar da narrativa, não aponta para a resolução dos conflitos neste ou noutro mundo. Aqui, o tempo avança em direção ao nada” (GUIMARÃES, 2004, p. 127).

Espírito indeciso e inerte, Félix é marcado por inconstância, fraqueza da vontade e inércia ante sua incerteza quanto ao humano e, assim, opta por não optar. Decidindo-se sistematicamente pela incerteza, ele não acusa Lívia, não se opõe abertamente a Luís Baptista, não suspeita de Meneses e não abandona Raquel – atitudes que a narrativa há de punir pelo isolamento.

Podemos concluir que as dúvidas póstumas do bifronte Félix, motivadas por ciúme infundado, transformam-no, por um lado, em ressentido, e, por outro em asceta, de modo que fechamos o livro com uma sensação de que o ascetismo e o ressentimento impossibilitam a criação de novos valores, sentidos e possibilidades de viver.

¹ A descrição de Félix como “esquecido de Deus” insinua que o personagem abandonou a crença num Deus garantidor da verdade e do sentido da vida e não pauta suas ações pelos valores genuinamente cristãos, o que nos remete à “morte de Deus”, conceito-chave da obra de Nietzsche que também foi abordado por Machado de Assis. Morte de Deus, ascetismo e ressentimento são os três conceitos-chave para a discussão do problema do niilismo nas obras de Machado e Nietzsche (cf. CEI, 2016).

4 Considerações finais

Este artigo propôs uma leitura literária e filosófica do primeiro romance de Machado de Assis, avaliando, por um lado, como se dá a passagem do ressentimento e do ascetismo da teoria à ficção e, por outro, como se deu a disseminação desses conceitos entre o primeiro e o último romance do autor. Desse modo, mostramos como o texto literário torna-se palco privilegiado do pensamento filosófico.

Sem dúvida, parte da problemática que envolve as intersecções entre literatura e filosofia se reporta à antiga “querela entre a poesia e a Filosofia”, mencionada por Sócrates no livro X de *A República* (PLATÃO, 2000, p. 451). Marcado pelos cânones literário e filosófico como uma espécie de *leitmotiv*, por aparecer com tanta frequência que se tornou quase banal, tal embate diz respeito às maneiras de se definir os critérios que caracterizam a filosofia e a literatura como campos autônomos.

Considerando as particularidades do contágio entre filosofia e literatura, assim como da passagem da teoria à ficção, e vice-versa, em momento algum tivemos a intenção de simplesmente aplicar, sem mediação, os conceitos nietzschianos aos personagens machadianos, pois as narrativas de Machado de Assis conjugam filosofia e literatura de tal modo que conteúdo filosófico e forma literária tornam-se indissociáveis – a ficcionalidade da teoria e a força teórica da ficção criam uma porosidade entre literatura e filosofia, resultando em contágio, passagem e disseminação. Nos termos de Benedito Nunes: “a ficção também é um modo de pensamento, capaz de absorver filosofias e de recondição-las a uma intenção diferente da que possuem nos discursos de origem” (NUNES, 1979, p. 9-10).

No que se refere ao ressentimento, constatamos que esse perfil fisiopsicológico, delineado por Nietzsche em *Genealogia da moral*, foi reconfigurado nos romances de Machado de Assis. Embora o ressentimento de Félix, tal qual o de Bento Santiago, apresente várias afinidades eletivas com o conceito nietzschiano, ele estrutura-se de um *topoi* machadiano, o ciúme.

Em relação ao ascetismo, inferimos que um novo matiz desse tipo nietzschiano personifica-se em Félix e radicaliza-se em Aires. Ambos chegam ao estado de voluntária renúncia ao amor e ao casamento, com relativo alheamento em relação aos encantos do erotismo. Isto é, tudo

aquilo que caracteriza o ideal ascético: “o ideal de uma vida de renúncia à individualidade, à sensibilidade, à sensualidade, à afectividade – ao corpo como cerne da existência individual” (CONSTÂNCIO, 2013, p. 69).

Apesar do instinto de parentesco entre Nietzsche e Machado, cada um deles tem um *modus operandi* próprio. Então, perguntemos por fim, por que usar conceitos de um filósofo alemão para interpretar o romance de um escritor brasileiro? Ora, por um lado, os conceitos nietzschianos de ascetismo e ressentimento aparecem como paradigmas teóricos para analisarmos os romances machadianos, considerando que a autonomia da narrativa ficcional não a fecha para o diálogo com outros saberes e práticas. Por outro lado, as análises deste artigo apontam para as possibilidades oferecidas ao pensamento filosófico pela literatura de Machado de Assis, mostrando que os conceitos da tradição filosófica ocidental podem ser revigorados pela leitura literária. E, quiçá, como pequeno saldo, possamos ler Nietzsche à luz de Machado.

Referências

ASSIS, J. M. M. *Obra completa em quatro volumes*. v. 1. 3. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015a.

ASSIS, J. M. M. *Obra completa em quatro volumes*. v. 2. 3. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015b.

ASSIS, J. M. M. *Obra completa em quatro volumes*. v. 3. 3. ed. São Paulo: Nova Aguilar, 2015c.

CALDWELL, H. *O Otelo brasileiro de Machado de Assis: um estudo de Dom Casmurro*. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. 2. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2008.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. In: _____. *Vários Escritos*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p. 13-32.

CEI, V. *A voluptuosidade do nada: niilismo e galhofa em Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2016.

CONSTÂNCIO, J. *Arte e niilismo: Nietzsche e o enigma do mundo*. Lisboa: Tinta da China, 2013.

GLEDSOON, J. *The Deceptive Realism of Machado de Assis: A Dissenting Interpretation of Dom Casmurro*. 1. ed. Liverpool: Francis Cairns, 1984.

GUIMARÃES, H. S. *Os leitores de Machado de Assis: o romance machadiano e o público de literatura no século 19*. 1. ed. São Paulo: Nankin Editorial; Edusp, 2004.

NIETZSCHE, F. W. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução de Paulo César de Souza. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

NUNES, B. Machado de Assis e a filosofia. *Travessia*, Florianópolis, n. 19, p. 7-23, 1979.

PASSOS, J. L. *Machado de Assis: o romance com pessoas*. 1. ed. São Paulo: Edusp; Nankin Editorial, 2007.

PLATÃO. *A República*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

REGO, E. S. *O calundu e a panaceia: Machado de Assis, a sátira menipeia e a tradição luciânica*. 1. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

ROCHA, J. C. *Machado de Assis: por uma poética da emulação*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

SANTIAGO, S. Jano, janeiro. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, v. 6, n. 7, p. 429-452, 2006.

SANTIAGO, S. Retórica da verossimilhança. In: SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 27-46.

SHELLEY, P. B. *The Complete Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*. 1. ed. Cambridge: The Riverside Press, 1901.

SENNA, M.; DIEGO, M. R. L. Retorno a “Ressurreição”, um fecundo romance de estreia. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, ano 4, n. 7, p. 129-142, 2011.

Sozinho entre as árvores: assombramentos da infância nas memórias de Pedro Nava

Alone amongst the trees: hauntings of childhood in Pedro Nava's memories

Maria Alice Ribeiro Gabriel

Universidade Federal da Paraíba (UFPB), João Pessoa, Paraíba / Brasil

rgabriel1935@gmail.com

Resumo: Textos autobiográficos e memorialísticos fornecem leituras para campos de pesquisa interdisciplinares. Histórias de fantasmas apresentam fronteiras históricas, sociais e emocionais, e conectam pessoas a sentimentos contraditórios, tais como medo e nostalgia. Este artigo pretende discutir a relação entre narrativa oral e literária em *Bau de ossos* (1972) e *Balão cativo* (1973), de Pedro Nava, empregando uma perspectiva literária em relação ao material folclórico correspondente. Uma análise crítica dos relatos expostos pelo memorialista revela que determinados aspectos dos *fabulates* e *memorates* são descritos como sendo factuais e outros provavelmente enraizados na cultura popular. Com o propósito de conceder voz às fontes de tais testemunhos, o autor modifica suas estratégias narrativas, as quais exploram as reações dos contadores de histórias a fantasmas e aparições.

Palavras-chave: Pedro Nava; narrativa; memória; história de fantasma; histórias de fantasmas autobiográficas.

Abstract: Autobiographical writings and memoirs provide readings for interdisciplinary fields of research. Ghost stories present historical, social as well emotional boundaries, and connect people with conflicting feelings, such as fear and nostalgia. This paper aims to discuss the relationship between the oral and the literary narratives in *Trunk of*

Bones (1972) and *Captive Balloon* (1973), by Pedro Nava, employing a literary perspective in relation to the equivalent material in folklore. A critical analysis of the accounts disclosed by the memorialist reveals that certain aspects of the fabulates and memorates are described to be factual and others are probably rooted in popular culture. In order to give a voice to the sources of these testimonies, the author changes his narrative strategies, which explore the reactions of the storytellers to ghosts and apparitions.

Keywords: Pedro Nava; narrative; memory; ghost story; autobiographical ghost stories.

Recebido em: 26 de março de 2017.

Aprovado em: 27 de junho de 2017.

1 Introdução

Quando a família de Pedro Nava migrou de Juiz de Fora para Belo Horizonte, após a morte da avó materna, ele passou a frequentar a casa “agradável e simples” do Dr. Bernardino Augusto de Lima, irmão do poeta Augusto de Lima e professor da Faculdade de Direito de Minas Gerais: “[...] não saía de lá, de dia, de noite, ouvindo as histórias de assombração” (NAVA, 1976, p. 106). A persistência do tema valida a importância que o autor lhe concedeu.

O sobrenatural está presente de muitas formas nas memórias de Nava, configurado em pesadelo, “sonho de aviso”, visão ou impressão fugidia “do grande medo” – anunciados pelo memorialista por meio de relatos pessoais ou provenientes de amigos, conhecidos e familiares. As memórias selecionadas como objeto de análise neste trabalho abrangem a infância e início da adolescência do autor, transcorridas entre Juiz de Fora, Belo Horizonte e Rio de Janeiro. São histórias significativamente valiosas para o estudo de suas memórias de infância e método de composição narrativa. Cada história de fantasmas opera em uma cadeia de reminiscências.

Sobre a estrutura do texto, cabe advertir que os discursos do escritor, do folclorista ou do pesquisador das ciências sociais diferem quanto à intenção e registro do material coligido. A transcrição da oralidade, no caso do memorialista, nem sempre tem a fonte ao seu

alcance. Todavia, ele detém uma liberdade poética que permanece vedada ao compilador escrupuloso; liberdade que, segundo seu compromisso com a verdade, difere da autonomia do ficcionista.

Emma J. Clery, em *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800* (1895), discutiu as condições que possibilitaram a emergência do sobrenatural na ficção e sua participação em vários gêneros literários. As coletâneas de entrevistas feitas por Darrell Schweitzer – *Speaking of Horror* (1994) e a série *Speaking of the Fantastic* (2002; 2004 e 2012) – com autores contemporâneos cuja prosa é voltada ao mistério e ao sobrenatural, a exemplo de Robert Bloch, Charles L. Grant, William Francis Nolan e Francis Paul Wilson, indicam novos caminhos em gêneros de horror e ficção científica ou subgêneros, como a fantasia sombria (*dark fantasy*).

Em *The A to Z of Fantasy Literature* (2005), Brian Stableford analisou a correlação entre sobrenatural e fantasia em suas formas literárias, enquanto David Sandner, em *Critical Discourses of the Fantastic, 1712-1831* (2011), deslocou a origem do gênero, fixada na Era romântica, para o século XVIII, considerando a expressão do sobrenatural e do “sublime” no discurso fantástico. O fantástico na literatura do sublime, bem como do transcendente, já fora discutido anteriormente por Jack G. Voller, em *The Supernatural Sublime: The Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism* (1994), e por Sandner, em *The Fantastic Sublime: Romanticism and Transcendence in Nineteenth-century Children’s Fantasy Literature* (1996).

Sunand Tryambak Joshi (2007, p. 20) notou que, bibliograficamente, o sobrenatural em literatura foi inventariado e catalogado à exaustão, mas em termos de análise e criticismo, permanece em “estado primitivo”. Na cultura ocidental, observou o crítico, os parâmetros do natural têm sido cada vez mais delimitados pela ciência. Não surpreende, pois, o surgimento do sobrenatural como gênero literário no século XVIII, quando o avanço científico alcançou o estágio de admitir e situar certos fenômenos além da fronteira do natural (JOSHI, 2007, p. 9).

A crença no sobrenatural foi consignada aos domínios da fantasia e do entretenimento no mundo moderno, principalmente devido a seus modos de apresentação enquanto produto de consumo na sociedade contemporânea. Gillian Bennett (1999, p. 30), Diane Goldstein, Sylvia Grider e Jeannie Banks Thomas (2007, p. 7) analisaram questões sobre fantasmas e outros aspectos do sobrenatural, observando a predominância

do discurso científico como recurso para explicação lógica de relatos descrevendo encontros com o desconhecido. O enquadramento desses relatos no setor de entretenimento ajudou a disseminar a noção de que histórias de fantasmas são triviais, apesar de seu apelo emocional e impacto psicológico. No início do século XIX, a origem e fixação literária do gênero *short story* decorreu da necessidade de autossuficiência do mercado norte-americano em relação ao monopólio editorial inglês. Mas, sobretudo, da predileção do leitor vitoriano por *tales of mystery* e *ghost stories*, rentáveis aos periódicos de miscelâneas, feito o britânico *Blackwood's Edinburgh Magazine*. A ficção de Edgar Allan Poe associou, com êxito, literatura de horror, pseudociência e discurso científico.

No campo do folclore, Linda Dégh (2001, p. 6) diferenciou conto e legenda.¹ Aquele não é verdadeiro, esta pode ser. Se alguém inicia um conto ao dizer: “era uma vez”, indica que a narrativa será ficcional. Desse modo, o ouvinte poderá identificar-se com o herói ou a heroína, comprazer-se em sua vitória sobre o monstro ou triunfo sobre as irmãs gananciosas, e aplaudir o casamento no fim. A suspensão “temporária da descrença” seria a chave do prazer sentido ao se apreciar artisticamente o conto. Sem intento artístico, a legenda tende à direção oposta: o contador exige uma descrição da realidade em referência à sua experiência ou à de outra pessoa. Logo, o conto representaria a invenção e a legenda reproduziria o conhecimento.

Joan Aiken (1992, p. vii) identificou aspectos autobiográficos nas histórias de fantasmas redigidas pelo biógrafo, contista e memorialista Edward Frederic Benson, em *The Collected Ghost Stories of E. F. Benson* (1992). A ficção sobrenatural de Henry James foi articulada aos seus escritos autobiográficos por Timothy J. Lustig (1994), Carol Holly (1995), Paula Marantz Cohen (2011) e Tatiana P. Njengosh (2013). Porém, estudos dedicados exclusivamente a relatos abordando o sobrenatural no campo da memorialística são escassos.

Os relatos sobrenaturais de *Baú de ossos* (1ª ed., 1972) organizam-se em narrativas breves. Cada episódio partilha motivos com mitos² e

¹ A precursora definição de Carl Wilhelm von Sydow (1934) considera a legenda uma criação inverídica, mas contada para ser aceita como verdade. A discussão do conceito não faz parte da proposta de análise deste estudo.

² Segundo Thomas (2007, p. 239), na cultura popular contemporânea, o senso comum igualou mito e legenda, atribuindo-lhes a ideia de fabulação e credence. Nessa

legendas³ da cultura popular. Narrados em terceira pessoa, constituem *fabulates*⁴ e *memorates*.⁵ Já os relatos de *Balão cativo* (1ª ed., 1973) citados aqui estão em primeira pessoa e descrevem as experiências do próprio memorialista.

É imprescindível observar, segundo expôs John Robert Colombo (2002, p. 18), que, para o folclorista, um *memorate* é o relato em primeira pessoa de experiência ou evento julgado verdadeiro. Não é fruto da imaginação; nem obra de ficção; mas é apresentado como algo que realmente aconteceu. Alguns relatos neste trabalho foram considerados *memorates*, como os depoimentos de Nava contando dois episódios dos tempos de colégio; outros, apenas baseados em *memorates* ouvidos na esfera familiar; e um único relato foi visto como *fabulate*.

perspectiva, chamar legendas (*memorates* e *fabulates*) de mitos seria incorreto e depreciativo. O “mito” designa a narrativa sagrada, como o “Baghavat Gita” ou o relato bíblico do dilúvio. A definição de Sydow foi expandida por Dégh e Vázsonyi (1974) e, atualmente, quando o folclorista denomina mito uma narrativa, não afirma que esta seja propositadamente inverídica, no sentido pejorativo atribuído pelo uso popular, mas algo importante e validado por uma cultura (THOMAS, 2007, p. 239).

³ Estudos recentes distinguem a lenda de outros gêneros folclóricos. Adotando o critério de Jan Harold Brunvand (1981), Dégh (2001) e Thomas (2007), o termo lenda foi usado aqui para descrever histórias de fantasmas. Dégh (2001) referiu-o como narrativa em terceira pessoa sobre o insólito ou sobrenatural. No século XIX, inspirados no trabalho dos irmãos Grimm, europeus passaram a registrar coletâneas de legendas locais e regionais, mas só após 1930 considerou-se a lenda um gênero autônomo da prosa, digno de estudo, levando os arquivistas a observarem subdivisões, organizando tematicamente seus motivos e variantes (Dégh, 2001, p. 26). Brunvand (1981), por sua vez, fixou a lenda urbana na subclasse da narrativa folclórica. Destoante do conto de fadas, esse tipo de lenda seria acreditada ou, ao menos, acreditável e, diferente dos mitos, ocorrida em um passado recente, envolvendo antes seres humanos comuns que deuses e semideuses. Legendas seriam histórias populares, ou antes, “quasi-history”. Como qualquer lenda folclórica, a lenda urbana obtém credibilidade de uma autoridade-fonte ou de detalhes específicos, coerentes no tempo e no espaço (BRUNVAND, 1981, p. 3).

⁴ C. W. von Sydow (1948) cunhou o termo *fabulate*, em 1934, referindo-se às narrativas que apresentam elementos inacreditáveis ou inverossímeis. Os eventos de um *fabulate* podem não ter acontecido de fato na forma com que foram relatados, tendo sido moldados pela arte criativa do folclore e adaptados diacronicamente à tradição.

⁵ Para David Edward Aune (2013, p. 225), *memorate* é o relato em primeira pessoa de uma experiência pessoal, cuja descrição é personalizada imitando a forma e a o conteúdo de uma narrativa tradicional.

Histórias de experiências sobrenaturais são recorrentes nas memórias de Nava. Apesar do enfoque literário, não se pretende analisá-las como fantasmagoria da memória, metáfora implicada em estratégia narrativa ou hipótese psicobiográfica. A parte inicial deste estudo contextualiza o ambiente e as prováveis fontes de tais relatos, a fim de expor algumas de suas características enquanto *memorates*, que serão brevemente revistas na parte seguinte.

De acordo com a definição de von Sydow (1948), o *memorate* não teria “caráter poético” – expressão esta ambígua e incontornável nas Humanidades, segundo Dégh (2001, p. 69). Entretanto, com relação ao *memorate* é preciso considerar que “caráter poético” denota objetivamente alguma característica reconhecível, pois aparece na definição como um dos traços que distingue o *memorate* “não poético” da “criação poética” do *fabulate* (HAND, 1965, p. 443; TILLHAGEN, 1964, p. 9 *apud* DÉGH, 2001, p. 70). Se a definição que caracteriza o *memorate* for correta, “caráter poético” é um atributo ausente do *memorate*, mas contido no *fabulate*. Logo, pode ser reconhecido, isolado e descrito. Assim, o que significaria “poético” em relação a ambos os conceitos? A elucidação do problema geralmente é impedida, desde que padrões estéticos no folclore não foram suficientemente pesquisados (VOIGT, 1972 *apud* DÉGH, 2001, p. 70). Partindo desse argumento, os aspectos biográficos, estéticos, folclóricos e literários de tais relatos são discutidos neste estudo, considerando-se a hipótese de Dégh (2001, p. 75) sobre a existência de *fabulates* e *memorates* “irregulares”, que textualizam discurso oral e expressões poéticas em sua estrutura, redimensionando a tradição.

2 “Todas sabiam histórias...”

Em agosto de 1911, com o falecimento de José Pedro da Silva Nava, pai do memorialista, a viúva, Dona Diva Mariana Jaguaribe Nava, deixa o Rio de Janeiro, retornando à casa de sua família em Minas Gerais, ao sobrado 179 da Rua Direita. Conforme Nava: “Dele emergem as figuras próximas ou distantes com quem iríamos conviver em Juiz de Fora. Próximas, a famulagem, as crias da casa. Distantes, minha avó materna, a princesa sua filha. E um grande ausente, o Major” (NAVA, 1974, p. 3). Joaquim José Nogueira Jaguaribe, o Major, “[...] foi despachado, no princípio do século, Inspetor dos Telégrafos de 2.^a Classe” (NAVA, 1977, p. 18). Com a falência do banco em que depositavam seu

dinheiro, o Major teve de hipotecar e vender imóveis para saldar dívidas. “Só lhe restava, a ele, um caminho: o funcionalismo público” (NAVA, 1977, p. 18). A enérgica “[...] avó materna, menina, era Inhazinha. Esta Inhazinha virou Inhá Luísa, depois Sinhá, Maria Luísa da Cunha, Dona Maria Luísa da Cunha Halfeld e Dona Maria Luísa da Cunha Jaguaribe” (NAVA, 1974, p. 118).

“Essa dona de casa ortodoxamente patriarcal”, seria, por um lado,⁶ o ideal de matriarca aprimorado pela sociedade colonial escravocrata, segundo o “excelente crítico, por meio da caricatura literária, dos costumes dos grandes dos sobrados”, Padre Lopes Gama, para quem:

[...] a boa mãe de família não devia preocupar-se senão com a administração de sua casa, levantando-se cedo a fim de dar andamento aos serviços, ver se partir a lenha, se fazer o fogo na cozinha, se matar a galinha mais gorda para a canja; a fim de dar ordem ao jantar, que era às quatro horas, e dirigir as costuras das mucamas e mulecas, que também remendavam, cerziam, remontavam, alinhavam a roupa da casa, fabricavam sabão, vela, vinho, licor, doce, geleia. Mas tudo devia ser fiscalizado pela Iaiá branca, que às vezes não tirava o chicote da mão. (FREYRE, 1996, p. 109)

Na ausência do marido, a avó de Nava administrava a casa anotando tudo em detalhes:

Depois de nossa chegada a Juiz de Fora, outras crias viriam enriquecer a senzala da Inhá Luísa. No seu livro de notas vejo datas consignadas por sua mão. [...] Clarinda entrou para minha casa a 4 de fevereiro e Emilieta a 13 de maio de 1912. Um 13 de Maio às avessas... (NAVA, 1977, p. 4).

⁶ Por outro lado, Dona Maria Luísa reunia características “[...] das senhoras afrancesadas da primeira metade do século XIX, que liam romancesinhos inocentes” (FREYRE, 1996, p. 109), contra as quais bradava o Padre Lopes Gama. De personalidade forte, “bastante inteligente”, segundo Nava, “tinha uma instrução bem acima das mulheres de seu tempo.” Gostava de música, de “poesia brasileira, portuguesa e francesa”. Conhecia o francês de um colégio frequentado em Juiz de Fora. “Aperfeiçoara-se depois com o Padre Roussin que transformara-a num fenômeno muito falado ali pelos lados do Paraibuna, ensinando-lhe rudimentos de latim.” (NAVA, 1977, p. 16).

Aos escravos alforriados que não deixaram seus senhores, somavam-se os órfãos, as “crias da casa”, as “mulecas”, perpetuando-se nas tarefas de bás, costureiras, cozinheiras, criadas e mucamas, algumas recebendo salário ou até na condição de agregadas.

Nava (1977, p. 3) refere-se especialmente à sua bá, escultural, bela, saudável e radiosa – “Já falei da Rosa, já disse do que lhe fiquei devendo como apresentação do maravilhoso através de suas histórias, de tudo que ela trazia retido na sua prodigiosa memória de rapsoda, de cantora de gestas” –, e à pajem de sua irmã Ana, a “doentia e fouveira” Deolinda, bondosa, doce, compassiva, amiga, recordando a Lucrécia de Sinhá Rita e a “Negrinha” de dona Inácia. “A Emilieta era uma brancarrana meio sem graça, irmã do Osório, que tinha sido nosso copeiro. Vivía no terror das assombrações e já tinha visto o Demônio na forma dum bode preto. Com esses olhos que a terra há de comer” (NAVA, 1977, p. 5). Em *Bau de ossos*, *Balão cativo* e *Chão de ferro*, essas “ancilas” recordam ainda a Celidônia, de Jorge de Lima:

As negrinhas da Inhá Luísa... Elas carregavam menino, traziam água, varriam aqui, espanavam ali, serviam mesa, apanhavam fruta, lavavam roupa, quebravam louça – mas sua principal função era alcovitar o namoro das moças, abelhudar a vizinhança de meia-jota, viver com o olho no buraco das fechaduras, o ouvido na frincha das portas e ficar na calaçaria ou na corriola dos meninos. Todas sabiam histórias de gente, de bicho, de anjo, de alma, de Nossa Senhora, do Menino Jesus. (NAVA, 1977, p. 6)

No prefácio à sexta edição de *Sobrados e Mucambos*, descreve-se, em estilo de prosa memorialista, uma função exercida pelos contadores de histórias pertencentes à “famulagem” integrada à vida familiar – a de “passeurs de culture” e embaixadores do diálogo intercultural:

Sucedeu-me ter tido uma meninice de neto de gente, além de patriarcal, rural, com sobreviventes, na convivência doméstica ou familiar, de escravos ou de servos nascidos nos dias da escravidão: o último deles, o velho Manuel Santana, que meus filhos cresceram considerando avô. E na própria meninice, cresci ouvindo histórias da negrinha Isabel e aprendendo palavrões com o malungo Severino e ouvindo da negra velha Felicidade, outrora escrava

de minha avó materna e por nós, meninos, como por minha mãe, chamada Dedade, suas experiências dos dias antigos. Embora, todos esses afronegros, Católicos devotos, de ouvirem missa ajoelhados e de se confessarem, sabiam restos de falas africanas e, quando a sós, com os iôiosinhos, gostavam de lhes falar de Iemanjás e Exus, por eles, afronegros, assimilados às crenças Católicas, tanto quanto de Carlos Magno, de princesas louras e de mouras encantadas. (FREYRE, 1996, p. xxx)

De “memória prodigiosa”, a bá de Nava transmitiu-lhe legendas e cantigas, como “Juliana e Dom Jorge”, do romancelheiro popular ibérico, não sem antes transformar “[...] o castelo peninsular consentâneo à tragédia, num sítio do Paraibuna e o cavaleiro Dom Jorge num peão matuto” (NAVA, 1974, p. 243), e ainda contos “de princesas louras e de mouras encantadas”: “Mas o melhor é que a Rosa, além de ser um canhenho vivo, sabia, ouvidas não sei onde nem de quem, todas as histórias de Andersen, Perrault e dos irmãos Grimm.” (1974, p. 239). Analisando a perpetuação dos contos de fadas, disseminados pela assimilação da tradição popular à literatura, Luciane Alves Santos destacou o contexto de transmissão oral dessas histórias, que absorveram ainda elementos do repertório individual de seus narradores:

A transmissão da memória e da experiência é atribuída, historicamente, ao contador de histórias, reproduzidor da cultura, ele é elemento fundamental para que as narrativas populares se constituam como herança de um patrimônio cultural extremamente rico que brota da oralidade, de fonte muitas vezes anônima, mas intrinsecamente ligada ao domínio do coletivo. (SANTOS, 2012, p. 1)

Nava cresceu em um ambiente de exímios narradores e cedo aprendeu a distingui-los. Na família paterna: “Tudo concorria para a cordialidade, a boa convivência e a palestra deleitável. A cortesia. O bom nível intelectual da família. Principalmente o temperamento Pamplona – susceptível, emotivo, fantasista, imaginoso e exaltado.” (NAVA, 1974, p. 45). Na casa de Inhá Luísa, ouvindo as experiências e histórias de Rosa e demais “crias da casa”, ele conheceria outro repertório “fantasista, imaginoso” e mais próximo das crenças populares.

Com base em diversas entrevistas, o estudo de Bennett (1999, p. 3) explorou a relação entre crença e narrativa, sem a pretensão de mensurar a extensão de uma crença, averiguando, em primeiro plano, se as histórias de fantasmas afirmavam ou negavam noções ligadas ao sobrenatural. Quanto mais controverso o tema, mais os entrevistados se inclinavam a contar histórias, especialmente se suas respostas a crenças sobrenaturais eram positivas; e quando interrogados a respeito de sua crença no sobrenatural, tendiam a oferecer respostas narrativas.

Baú de ossos apresenta coletânea própria de narrativas populares sobre “avantesmas da noite de Minas”; “visagens-lares”; histórias com motivos universais, por exemplo, o da alma que volta do além para contar “Comoéquié”, o motivo do caçador que infringe o tabu de matar o animal sagrado, ou o motivo mitológico da pessoa aterrorizada por animal falante: “[...] e o medo imenso ainda cresceu quando ela, a negra, a peluda, a infernal montaria cuspiu o bridão e falou” (NAVA, 1974, p. 106), motivo reproduzido na insólita imagem da “jaqueira que [...] nunca deixava de perguntar: ‘Já vai?’” (NAVA, 1974, p. 107); e casos de aparições no Alto do Cangalheiro e de “algazarra dos defuntos” no cemitério. “Ali mesmo, em Belo Horizonte, na sexta-feira manca de cada mês (que é a terceira) tinha aquela história da noiva fantasma do último bonde *Bonfim*.” (NAVA, 1974, p. 107, grifo do autor). São protagonistas do excerto a seguir os irmãos Osório e Emilieta. Esta, que “vivia no terror das assombrações”, é a provável fonte do relato, evocação simultânea de conto de encantamento e lenda medieval:

O Osório era copeiro em casa de meu Pai e sua irmã Emilieta, cria de minha avó materna. Quando eram meninos, no Piauí, tinham de atravessar a mata para chegar à escola. Na hora do meio-dia (tão assombrada como a da meia-noite!), eles passavam debaixo da jaqueira que ramalhava toda no ar sem vento, estalava os galhos como braços espreguiçando e nunca deixava de perguntar: “Já vai?” Assim como quem dissesse – para quê? para onde vamos, nem precisa ir porque certo, certo, é que lá chegamos... De outra vez eles dois iam perdidos na noite, com o pai. E que frio... Num sobradão isolado, bateram. Quem é? Responderam que queriam pousada. A voz tornou, dizendo que não podia. Aí pediram, nem que fosse só um cobertor para se enrolarem e passarem o resto da noite na soleira da porta. Abriu-se a janela de cima e um

bode enorme e negro atirou sobre os três uma manta roxa. Eles mal tiveram tempo de desviar e a manta bateu no chão, virou uma poça de sangue podre que a terra foi chupando devagar e que chiou como gordura fervendo quando eles fizeram o nome-do-padre. A casa desabou. (NAVA, 1974, p. 106-107)

A criança em fase de desenvolvimento mental ainda crê na verdade do conto, notou Dégh (2001, p. 6); logo, porém, assistida pela racionalidade dos adultos, distingue fantasia e realidade. Desse modo, o adulto que acredita na fada do dente ou teme ser atacado por um vampiro em noite de lua cheia necessita de ajuda psiquiátrica. Mas o fantástico mundo da lenda não pode ser separado do mundo real – ou ainda, é completamente absorvido por ele. O sobrenatural, o inexplicável, todas as ações e situações que diferem da norma, acontecem aqui, na terra, na vida cotidiana, fornecendo a matéria de que são formadas as lendas. Dégh (2001, p. 36) recordou que, ao descrever e contrastar conto e lenda, os irmãos Grimm divisaram dois mundos: o da ficção ou fantasia, livre de tempo e espaço; e o outro, um lugar apagado, familiar, simples, conectado ao ciclo da realidade e povoado de pessoas conhecidas.

Para Colombo (2002, p. 8), a expressão “história de fantasmas” refere-se tanto ao conto quanto ao *memorate*. O autor os distingue observando se o fantasma é parte da tradição popular, ou seja, de uma crença coletiva ou se é parte da crença individual. Notando que, tão logo a experiência pessoal seja narrada para outros, o relato pode ser compartilhado e feito patrimônio de um grupo.

Os episódios de Osório e Emilieta envolvem situações angustiantes: “atravessar a mata” e estar perdido na noite. Neste caso, potências destrutivas – medo, desamparo, desorientação e frio – antecederiam a manifestação do elemento sobrenatural e não o inverso.

Friedrich Ranke (1925, p. 14 *apud* DÉGH, 2001, p. 36) também contrastou conto e lenda, mas sua definição suprime as noções de localização e familiaridade, citadas pelos Grimm, ressaltando o que considerou mais relevante: a lenda é objetivamente inverídica, embora pretenda ser fiel à verdade. Röhrich (1988, p. 8 *apud* DÉGH, 2001, p. 37) abordou a lenda do prisma da emoção, argumentando que ela seria “a linguagem cultural do medo”. As pessoas contariam lendas para verbalizar ansiedades e temores e, ao expô-los desse modo, o opressivo efeito de seus medos seria apaziguado. Na lenda, para Röhrich (1988,

p. 8 *apud* DÉGH, 2001, p. 37), a ligação com a crença e o conhecimento tem prioridade em relação à composição/forma da narrativa, figurada em um único e breve episódio. Legendas seriam geralmente *memorates* – experiências reportadas sobre encontros com o sobrenatural.⁷

A crença no contato ou presença contínua de entes queridos e familiares mortos é um fator cultural amplamente reconhecido (BENNETT, 1999). Segundo Dégh, a contestação de uma crença é um elemento partícipe de toda lenda. Uma história torna-se lenda apenas se apresentada na zona intermediária entre a crença e a dúvida (GERNDT, 1991, p. 139 *apud* DÉGH 2001, p. 38). John Seymour e Harry Neligan registraram várias histórias de aparições *in extremis* e após a morte em *True Irish Ghost Stories* (1914). Importa reproduzir uma delas neste momento para comentar a passagem em que Nava mencionou uma presumível variante:

Um cavalheiro chamado Miller residia no condado de Wexford, enquanto seu amigo de infância vivia no norte da Irlanda. Devido à longa amizade, visitavam-se ocasionalmente. Mas para o Sr. Miller uma sombra encobria esses momentos felizes, pois se ele professava opiniões religiosas, o amigo permanecia cético. Ao se reunirem pela última vez, o Sr. Scott pediu que fizessem solenemente uma promessa: quem morresse primeiro apareceria para o outro, se isso fosse possível. O Sr. Miller replicou que se Deus o desejasse, assim aconteceria. Pouco tempo depois, cerca de três horas da madrugada, ele foi despertado em seu quarto por uma luz brilhante; imaginou que a casa ardesse em chamas, quando sentiu o que parecia ser a mão do amigo pousando sobre si e ouviu distintamente sua voz afirmar: “Existe um Deus, justo e terrível em Seu julgamento”. E tudo escureceu outra vez. De imediato o

⁷ O folclorista Gunnar Granberg (1935b, p. 120-121 *apud* TANGUERLINI, 1994, p. 21) baseou-se na distinção *memorate/fabulate* de von Sydow (1948, p. 73-77), equalizando a lenda à categoria de *fabulate*. A característica específica do *memorate* é o foco no relato, mesmo feito por fonte diversa da original. Reidar Christiansen (1962, p. 99 *apud* TANGHERLINI, 1994, p. 21) modificou teoricamente a distinção ao notar que o *memorate* deriva importância do narrador em pessoa ter experienciado o fato narrado. Já o *fabulate* deriva importância do fato narrado. Logo, o *memorate* é a história não tradicional da experiência, enquanto o *fabulate* é a narrativa pertencente à tradição.

Sr. Miller tomou nota da singular experiência. Dois dias depois recebeu uma carta anunciando a morte do Sr. Scott no meio da noite, na mesma hora em que vira a luz em seu quarto. (SEYMOUR; NELIGAN, 1994, p. 182-183, tradução nossa)

Segue-se a versão apresentada em *Baú de ossos*:

E os dois compadres de Paracatu? Eram amigos como irmãos. Um devoto, outro incrível. Discutiam sempre. Uma vez combinaram que o que morresse primeiro viria contar. Morreu o crente e foi enterrado pelo amigo, pelo irmão. À décima segunda badalada da meia-noite bateram fortemente à porta. Quem é? Sou eu, compadre... O de dentro perguntou com voz que se desfirmava: Então, como é que é? O de fora respondeu serenamente: Não é nem como eu pensava... (Pausa)... nem é como você dizia... O de dentro: Mas, então... como é que é? Comoéquié? Cuméquié? Correu para a porta feito aquele do Corvo, sonhando sonhos que jamais mortal ousara sonhar, escancarou-a de par em par. O silêncio ali e a escuridão. A escuridão e nada mais... (NAVA, 1974, p. 105)

Bennett e Dégh distinguiram, em sentido cultural, o que seria uma experiência sobrenatural “própria” e uma narrativa “própria” da experiência, e o que as tornava individuais ou coletivas. A tese de von Sydow estabelece que a “experiência pessoal” é um componente essencial para o *memorate*. Este postulado pode ser interpretado apenas de um modo: a história em questão seria transmitida a outrem apenas por aquele que vivenciou a experiência (DÉGH, 2001, p. 60). Se uma segunda pessoa conta a história para uma terceira, deixará de narrá-la como experiência própria, assumindo o ponto de vista intermediário de quem a ouviu, contada pela primeira pessoa, fonte original da narrativa. Ao longo do tempo, entretanto, o postulado de uma experiência “em primeira mão” foi revisto pelos folcloristas.

3 “Um arrepio retrospectivo”

Dégh e Vázsonyi⁸ sucessivamente mudaram a distinção *fabulate/memorate*, notando a progressiva ampliação da definição de *memorate*, com relatos de primeira mão sendo suplantados por relatos de segunda e terceira mão. O *memorate* pode tomar a forma de *fabulate* e vice-versa, apenas com a mudança da voz narrativa. A razão primária para essa transformação é a performance da legenda como narrativa verídica. Em essência, uma legenda iniciada por “O amigo de um amigo de um amigo me contou...” não apresenta credibilidade. Portanto, o narrador é motivado a reduzir o número das conexões de transmissão para tornar sua versão confiável. A motivação do narrador para alterar a natureza do relato de terceira para segunda mão nega a distinção entre *memorate* e *fabulate* (TANGHERLINI, 1994, p. 12).

Para Christiansen (1958, p. 5 *apud* DÉGH, 2001, p. 60), a noção de *memorate* compreenderia a experiência atual e os relatos de primeira e segunda mão. Granberg (1969, p. 91 *apud* DÉGH, 2001, p. 60) acrescentou que, além da experiência pessoal, o *memorate* fundamentar-se-ia na experiência de outros se a história é contada diretamente ao informante. Apesar de separar *fabulate* e *Erlebnisbericht* (experiência reportada), Isler (1971, p. 24 *apud* DÉGH, 2001, p. 60) admitiu que a distinção das categorias da legenda não é feita tão seriamente por narradores como exigiriam os folcloristas. A experiência pessoal não seria essencial para o *memorate*, embora o narrador deva conhecer em pessoa quem a vivenciou no passado.

Bennett (1999, p. 96) atribuiu ao termo “experiência” significado específico, relacionando-o à cognição e à percepção sensorial. Mesmo que o contador de histórias não enfatize a predominância de um sentido específico – audição, olfato, tato ou visão – o encontro com o sobrenatural ficará gravado em sua memória. Nos relatos colhidos por Bennett, à percepção visual uniam-se, por exemplo, fisionomias, luzes, sombras

⁸ Segundo Dégh e Vázsonyi (1974), muitos *memorates* convertem-se em *fabulates* narrados em terceira pessoa. Narrativa que requisita credulidade, o *fabulate* apoia-se em crença constatada ou *memorate* reconhecido, nesta acepção denominado *proto-memorate*. Todo *memorate* pode, eventualmente, tornar-se *fabulate*. Logo, cada *fabulate* necessariamente pressupõe um *memorate*, autêntico ou inferencial, que será chamado *proto-memorate* (DÉGH, 2001, p. 79, grifo da autora). De modo similar, a crença folclórica estimula a formação da legenda.

e vultos. O autor notou que tais histórias eram usualmente narrativas individuais contendo experiências de ordem pessoal, mas impregnadas de motivos folclóricos tradicionais – levando-se em conta a crença no sobrenatural –, incluindo legendas ligadas a certos espaços.

A localização de um relato é um aspecto de eco-tipificação recorrente na legenda. O processo de atribuir geograficamente atores específicos a lacunas narrativas funcionais dentro da legenda tem sido estudado extensivamente. A particularização da legenda para representar especificidades de certa região ou comunidade resulta em amplo grau de variação. Oposta ao conto folclórico, que não está limitado à descrição acurada da realidade externa, a legenda sustenta sua credibilidade apoiando-se em uma descrição específica – importante aspecto funcional do gênero. Desse modo, certas narrativas folclóricas são mais permeáveis à tradição local (TANGHERLINI, 1994, p. 11). Assim, a mesma história ambientada no condado de Wexford, sul da Irlanda, ressurgiu em Paracatu, noroeste de Minas Gerais. “As estórias populares, mesmo vindas de outros países, tiveram fonte comum. [...] Raramente é possível identificar na confusão da foz a origem das águas que correm” (CASCUDO, 1984, p. 183).

A visita de familiar falecido é tradição oral historicamente reconhecida (BENNETT, 1999, p. 164), recebendo esse tipo de fantasma terminologia própria em inglês (*wraith*). Na cultura popular, segundo Rosemary Ellen Guiley (1992, p. 95; 2008, p. 56) o espectro é o duplo de um moribundo ou de alguém morto recentemente, semelhante a estes até nos detalhes das vestes, e pode ser visto em locais distanciados de sua casa ou região de origem. Em *Balão cativo*, essa “presença” sugere menos o sentido de visitação que o de permanência:

O caixão foi posto no coche fúnebre que seguiu a passo, acompanhado por Juiz de Fora em peso e a p . Duas horas depois, segundo determinara tia Iaiá, as coroas voltaram do cemitério e foram guardadas no quarto em que a av  morrera, para servirem outra vez no Dia de Finados. A lembrança daquela sala fechada e cheia das rodas roxas das flores de pano é um dos assombramentos de minha infância. Eu tinha a impressão de que a Inh  Luísa voltara morta e que estava pendente naquele aposento, como no delas, as esposas degoladas do Barba Azul. Aliás sua presença começou a ser sentida na casa em pânico. As

negrinhas diziam que de noite ela mexia no piano. Da cozinha ouvia-se, de madrugada, uma batida de colher em fundo de prato: era ela, fazendo maionese. E uma noite, quando subimos para dormir, meu mano José recuou, vendo nossa avó ajeitando as cobertas de minha irmã Ana – já deitada de mais cedo. Mas pouco a pouco seu fantasma foi se esbatendo... (NAVA, 1977, p. 79)

O trecho a seguir, extraído de *Balão cativo*, evoca o “Conto de escola” machadiano. Entre fins de 1911 e início de 1912, Nava foi matriculado no Colégio Lucindo Filho, em Juiz de Fora. O pai falecera havia poucos meses, deixando a viúva no nono mês de gravidez. Primogênito de cinco filhos e com a mãe dedicando-se à filha caçula, nascida em 28 de agosto de 1911, Nava adquiriu à época uma liberdade inusitada, desconhecida até aquele momento:

O colégio era duma caceteação mortal [...] Quando estava demais, eu disfarçava, pedia para ir lá fora, volteava a casa, saía pelo portãozinho de cima e ia banzar para o jardim da Matriz; ia escorregar nos gramados em rampa da Igreja de São Sebastião; ia deslizar monte abaixo, sentado numa tábua, nos desbarrancamentos do plano inclinado que o Saint-Clair estava construindo no morro do Imperador; ia correr sozinho entre as árvores, as araras e os irerês do Parque Halfeld.⁹ Ninguém no colégio dava por minha falta e aos poucos fui aperfeiçoando minhas fugas, descobrindo a técnica das gazetas. Explorava a cidade. (NAVA, 1977, p. 50)

A emergente urbanização de Juiz de Fora, entre as últimas décadas do século XIX e início do século XX é descrita confundindo-se à biografia

⁹ Primeiro marido da avó materna de Nava, o engenheiro alemão Henrique Guilherme Fernando Halfeld é considerado fundador de Juiz de Fora. Foi incumbido pelo governo de Minas Gerais, entre 1836 e 1837, da remodelação do trecho do Caminho Novo entre Barbacena e Paraibuna. Segundo Nava (1974, p. 132-133, ênfase do autor): “Essa ‘nova estrada’ deve ser o desvio retificado do Caminho de Garcia Rodrigues, de que resultou a Rua Principal, depois Rua Direita, finalmente Avenida Rio Branco da cidade de Juiz de Fora”. A participação de Halfeld (1797-1873) na edificação de Juiz de Fora consta em *Baú de ossos* e no estudo de Ilma de Castro Barros e Salgado, “Cidades literárias: personagens geográficas nas memórias de Pedro Nava” (2013).

da avó materna – “[...] a mudança para Belo Horizonte ficou marcada para o dia 25 de dezembro de 1913” (NAVA, 1977, p. 81), após a morte da “Inhá Luísa”, em 4 de setembro daquele ano. O parque Halfeld figura entre os espaços que o menino irá “explorar” nesse período, mas já integraria passagens da infância do memorialista desde 1908: “Os dias, em piqueniques na Borboleta, no Morro do Imperador, no Parque Halfeld” (NAVA, 1974, p. 262). “Mas linda, linda, era a história de Mimi Canuto.¹⁰ Quando ela passava do outro lado da rua [...] as araras do Parque Halfeld gritavam de dor” (NAVA, 1974, p. 242). Nesta passagem, em uníssono com episódios da história familiar, o autor expõe uma visão poética e historicamente significativa do local:

Depois da casa do Barão¹¹ e do Colégio Mineiro vinha a única coisa bonita de Juiz de Fora. O Parque Halfeld das minhas gazetas, cheio de irerês e do grito das araras cujas cores lembraram as das flores, cheio da sombra verde das magnólias e das sapucaias, do sussurro das casuarinas e dos bambus, do murmúrio das águas da fonte central e das que caíam, como cortinas de contas de vidro, das pedras rústicas encimadas pela *Cabana*. As águas pareciam um espelho verde de vez em quando riscado de ouro, prata ou amarante pelos peixes um instante visíveis e logo apagados dentro da sinopla dos limos. O jardim tinha a mesma graça tropical da Quinta da Boa Vista, do Passei Público, do Campo de Santana. Seu saibro gritava sob os pés e parecia salaçúcar de tão branco. Ninguém ali. Só os meninos fazendo gazeta [...]. Onde os irerês? e as araras? dos velhos tempos... (NAVA, 1977, p. 67)

Para Sylvia Ann Grider, as aparições e seus domínios são inseparáveis nas histórias de fantasmas porque a presença do espectro

¹⁰ Carmem Sílvia Paletta de Rezende Tostes, Mimi, era filha de Constantino Luís Paletta e Maria Berta Halfeld, tia materna de Nava.

¹¹ Sobre o barão do Retiro, Geraldo Augusto de Rezende (1835-1914), ver “Baronato em família – considerações acerca da crise cafeeira em Juiz de Fora a partir da família Ribeiro de Rezende, 1885-1914”, de Luiz Alberto Ornellas Rezende (2008). Em *Balão cativo*, Nava (1977, p. 67) o compara a um “[...] figurante das pinturas do El Greco. Lembrava justamente o *Santo André* do Museu do Prado. Muito. Chamava um doceiro [...] o Barão me mandava tirar o que quisesse no tabuleiro porque identificava o primo de seus netos Clóvis e Clotilde.”

é o que faz de um local mundano uma passagem onde os vivos encontram o sobrenatural. Crianças exploram os limites da realidade com brincadeiras que ampliam ou reproduzem seu microcosmo e a relação com lugares assombrados – propiciada por alucinação, leitura, sonho, a escuta de um relato ou outro motivo – funcionaria de modo análogo à experiência criativa do brincar, atribuindo uma dimensão metafísica à paisagem (GRIDER, 2007, p. 154). Logo, se a veracidade de um relato sobrenatural não é condição essencial para decifrar o significado cultural de uma história (GOLDSTEIN; GRIDER; THOMAS, 2007), tampouco invalidaria seu significado emocional. Em *Balão cativo*, o testemunho do autor reporta-se ao menino de oito anos, possivelmente envolto na árdua elaboração infantil do luto. A experiência ocorreu durante uma de suas excursões, vivendo seu *carpe diem* fora da escola:

Num meio-dia quieto e parado, eu estava conferindo as alturas da Rua Espírito Santo¹² quando apareceu, meio curva e de chapéu-de-chile, a figura de Meu Pai. Seria ele mesmo? Sua sombra? Alguém semelhante assim? De confundir e me fazer parar com a mão no peito... Nunca soube. Passou, foi subindo, eu quis seguir, tive medo, ele continuou subindo e não sei bem se se desvaneceu ou se entrou no morro, como um éter, para sair do outro lado rolando nos ventos da Serra da Borboleta. (NAVA, 1977, p. 51)

¹² A Rua Espírito Santo é mencionada mais de uma vez em *Baú de ossos*, primeiro, na passagem que abre as memórias do autor: “Eu sou um pobre homem do Caminho Novo das Minas dos Matos Gerais. [...] E nas duas direções apontadas por essa que é hoje a Avenida Rio Branco hesitou a minha vida. A direção de Milheiros e Mariano Procópio. A da Rua Espírito Santo e do alto dos Passos.” (NAVA, 1974, p. 13). A casa onde o autor nasceu, número 179 na Rua Direita, sobrado onde “reinava” a avó materna, é recordada nesta primeira passagem que “[...] aponta para a antítese – de acordo com o memorialista, quando da volta de sua família a Juiz de Fora, em consequência da morte do pai – que divisava a harmonia externa do sobrado com os sentimentos demonstrados por seus habitantes [...] pessoas sem calor humano.” (SALGADO, 2013, p. 242). A Rua Espírito Santo é citada novamente na menção ao novo endereço da família: “Minha avó resolvera deixar a Rua Direita, fugindo à barulhada dos bondes inaugurados em 1881 com as duas linhas Alto dos Passos até a Estação e Rua Espírito Santo até Mariano Procópio [...] ela voltava assim para a vizinhança do pai.” (NAVA, 1974, p. 194).

Colombo (2002, p. 8) enfatizou que nos *memorates* coligidos por ele, a questão primordial para os depoentes não era ratificar ou desacreditar o sobrenatural, e sim ter experienciado fantasmas através de sua visualização. O segundo relato de Nava data dos cinco anos, a partir de 1916, vividos no regime de internato do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro:

Fui cúmplice de e cometi no colégio vários crimes perfeitos. [...] Quem? jamais desconfiou do autor das pedradas no sino de bronze do térreo (que víamos das janelas de cima do poço de ventilação) que assim gongava madrugada alta. Pois era eu e só parei a brincadeira na noite em que divisei, embaixo, olhando para mim, um velho majestoso, barbas brancas, olhos muito azuis e sobrecasaca fosforescente. Na hora, bem que pensei que fosse o fantasma de Dom Pedro II. Depois vi que isto era besteira, que aquilo só podia ser o Seu Néelson, entrevisto na escuridão. Há pouco li que os sinos do Internato e do Externato só serviam para anunciar a entrada, na Rua Larga de São Joaquim ou no Campo de São Cristóvão, do patrono da nossa Casa. Tive um arrepio retrospectivo: eu tinha visto, claramente vista e invocada por mim, a Sombra Augusta do Imperador. (NAVA, 1977, p. 328)

Memorates integram amostras diretas do que os contadores de histórias admitem por sistema pessoal de crenças. A voz narrativa torna-se mais complexa na passagem sobre as experiências de Emilieta no Piauí. Distancia-se do biógrafo e do cronista, aproximando-se da voz do contador de histórias, relacionada por Walter Benjamin (1994, p. 199) às formas arcaicas da narração oral: “No sistema corporativo associava-se o saber das terras distantes, trazidos para casa pelos migrantes, com o saber do passado, recolhido pelo trabalhador sedentário.” Assim, no final da descrição de Emilieta, duas vozes sobrepõem-se: a do narrador e a de Emilieta: “Vivia no terror das assombrações e já tinha visto o Demônio na forma dum bode preto. *Com esses olhos que a terra há de comer.*” (NAVA, 1977, p. 4, grifo nosso). A frase proverbial em fórmula de encerramento do conto popular gera efeitos simultâneos: a legitimação da história na transcrição da fonte original e sua recriação por imitação dramática.

Sobre os casos que ouviu contar no sertão, Câmara Cascudo (1984, p. 233) observou que mesmo diante dos narradores mais sóbrios, “[...] não deixa a história de possuir todos os elementos expressivos de representação ideal”. A pessoa “evocadora” concede vida ao relato:

Só conta uma história quem está disposto a viver-lhe a vibração incontida, transmitindo-a ao ouvinte ou ao auditório. [...] Sente-se que a tradição impregnou a evocação que se processará segura e nobre, como se repetisse a dicção misteriosa de outras contadeiras desaparecidas. Repete-se a estória na sua ordem psicológica, sem alterar-se fisionomias, invertendo situações. Há um respeito ao modelo invisível, mas presente na memória da evocadora. (CASCUDO, 1984, 232-233)

A história dos compadres de Paracatu começa com uma interpelação. A questão inicial produz o efeito retórico de aproximação imediata, empatia e cumplicidade entre contador e audiência: “E os dois compadres de Paracatu?” Em seguida, o narrador deixa o papel de observador e suaviza pelo humor o colóquio do reencontro dramático. A voz do memorialista surge no final para imprimir erudição à história, evocando “aquele do Corvo”. O sobrenatural cristão da legenda irlandesa é suprimido pela menção poética, cristalizando o sentido do mistério: “O silêncio ali e a escuridão. A escuridão e nada mais...” (NAVA, 1974, p. 105).

No ensaio “A filosofia da composição” (1843), Poe explica que a “sugestividade, certa corrente embora indefinida de sentido” atrairia “o olhar artístico”, aquilatando a obra de arte. Mas é “o excesso do sentido sugerido”, tornado “[...] a corrente superior, em vez da subcorrente do tema, que transforma em prosa (e prosa da mais chata espécie)” a poesia. A subcorrente de significação, evidente no verso “– Retira a garra que me corta o peito e vai-te dessa porta!”, se encontra na primeira expressão metafórica do poema – as palavras “o peito”:

Elas, com a resposta ‘Nunca mais’ dispõem a mente a buscar uma moral em tudo quanto foi anteriormente narrado. O leitor começa agora a encarar o corvo como simbólico, mas não é senão nos versos finais da última estância que se permite distintamente ser vista a intenção de tomá-la em emblema da *Recordação dolorosa e infundável*. (POE, 2000, 413-414)

William E. Engel (2016, p. 150) discute o poema de Poe notando que, acessando as variações da inescapável lembrança da morte, ressoantes ao fim de cada estância, o leitor é compelido a perscrutar cada vez “mais” as recordações que assomam à memória, ocasionando uma afluência de significados e associações sobredeterminados por essa palavra, em todo o seu poder para extrair e manifestar o lutuoso conteúdo cifrado¹³ da “*Recordação infindável*”.

No poema, o busto de Minerva fala em seu silêncio, posto em lugar proeminente no cenário. Não sem dramático senso de ironia esse ícone do conhecimento serve de anteparo ao corvo. Minerva e tudo o que ela representa – discernimento, intelecto, razão, sabedoria – sustenta o que vem a ser o “emblema da *Recordação dolorosa e infindável*”. Esta, ostensivamente, o “Graal” do cultor da mnemônica, intensifica a melancolia do poema. Assim ocorreria também a determinadas histórias disseminadas pela tradição oral ou por via literária:

Falares, Exemplos, Rumores, Novelas, as estórias continuam, atuais e vivas, envolvendo auditórios nas recordações de um passado de assombro e de sugestão irresistível. [...] Todos vieram pelos mesmos processos que melancolizavam a austeridade del-rei dom Duarte: “E da questa guysa erramos per este desassesego: se no tempo de orar e ouvir officios dyvynos, nos conselhos proveitosos, falamentos ou desembargos, levantamos storias, recontando longos exemplos...” (CASCUDO, 1984, p. 191)

Ainda segundo Câmara Cascudo (1984, p. 166), não se sabe “[...] como e por que algumas estórias sucumbiram e outras, inexplicavelmente, reagem e vinham, com anos e mais anos, até os nossos dias, invictas.” A lenda dos indígenas brasileiros, por exemplo, não se propagou como a fábula e o mito. Resistiu adaptada à mentalidade mestiça, evocada na tribo ou registrada na literatura de viagem, guardada mais pelos livros que no espírito do povo. “Uma aventura do Matinta-pereira é de fácil depoimento nos arredores de Belém do Pará. Inútil perguntar ao informador pelas lendas. Contará mitos.” Para Fani Miranda Tabak:

¹³ Engel associa sonora e semanticamente as palavras *more* e *mort*.

Tendo em vista que a posição helênica determina no mito um aspecto criativo e poético, já que o utiliza como transformação da realidade, podemos entender também a sua importância como fator de união na aceitação de experiências não-rationais ou que contradizem uma lógica puramente historicizante. Essa peculiaridade, sem sombra de dúvida, transformou-se em referência fundamental para a conquista dos aspectos irracionais dentro de uma lógica que é estruturada no universo literário. (TABAK, 2008, p. 5)

A oralidade permite ao contador de histórias recursos fora do alcance do escritor para conduzir a narrativa e cativar o ouvinte. A prosa na literatura oral, segundo Câmara Cascudo (1984, p. 228), “[...] exige um ambiente protocolar para sua exibição [...] para a evocação e atenção do auditório”, a voz, “[...] materializa as sucessivas fases, muda de timbre indicando a pluralidade do elenco”; enquanto a mímica participa à história “[...] todos os elementos expressivos de representação ideal, o auxílio dos *Lautbilder*, os *gestes vocaux descriptifs* de Levy Bruhl.” (CASCUDO, 1984, p. 233). Além disso, na posição de retor, o contador de histórias pode controlar tais artificios de acordo com as reações emocionais de seus ouvintes.

O escritor compensaria tais ausências explorando outros aspectos da narrativa, desvelando assim ao leitor novos encantos. Retoricamente, Nava infunde características poéticas ao discurso memorialista e “[...] expõe o espírito popular brasileiro em sua manifestação intelectual” (CASCUDO, 1984, p. 226). Se o discurso literário não reproduz a presença autêntica do narrador popular, recorda a atividade dos antigos *aretologoi*, com função similar à dos *fabulatores*, contadores de histórias itinerantes anteriores ao período helênico, sem conexões e preocupações particulares com nenhum culto ou interesse religioso. Mas que, consoante John J. Winkler (1985, p. 237 *apud* AUNE, 2013, p. 253), testavam as fronteiras da credulidade, relatando eventos fantásticos, em muitos casos, divertindo, noutros, envolvendo os céticos na conversação. Winkler descreve antes uma atividade e habilidade – a posse de um repertório de histórias – que um ofício religioso formal ou um gênero com regras fixas de estilo e conteúdo. A evocação da narrativa oral atrairia à escrita o repertório literário particular do autor, fixando, na “vibração incontida” de cada história, o sentido de sua obra.

4 Considerações finais

A relação entre cultura oral e erudita em *Baú de ossos* compreende os primeiros narradores do círculo familiar, conectados à população nativa, mas também ao patrimônio imaterial assimilado no processo de aculturação de gerações de afrodescendentes. Os migrantes agregados ao ambiente doméstico, representados pela família de Emilieta e pelas crianças tornadas “crias da casa”, são os narradores benjaminianos que vêm intercambiar experiências de outras terras. Intercâmbio ampliado no trecho de *Balão cativo* sobre a visão que José Nava teve do fantasma da avó materna ajeitando as cobertas de Ana, uma das netas de sua predileção. “As negrinhas diziam que de noite ela mexia no piano” e ouviam “uma batida de colher em fundo de prato”, relatos que certamente ratificaram o do “mano José”.

Em *Baú de ossos*, as histórias de fantasmas frequentemente se ligam à cultura regional – a exemplo do *fabulate* dos “dois compadres de Paracatu” – e a fatos marcantes da infância e vida em família. Apesar do “Treze de Maio”, no início do século XX as relações de convívio e dependência mútua entre brancos, mestiços e negros não haviam mudado muito em algumas regiões do país. Mas, se os povos africanos escravizados no Brasil foram aculturados, suas crenças espirituais não desapareceram de todo, extintas pelo repertório do folclore local. No entanto, elementos “autóctones” da cultura negra não constam nos relatos coligidos por Nava.

Os *memorates* de *Balão cativo* fornecem histórias de almas ainda “cativas” a locais significativos – o fantasma da matriarca cuidando dos seus e da casa, a figura paterna nas ruas de Juiz de Fora e “claramente vista e invocada [...] a Sombra Augusta do Imperador” Pedro II no Colégio homônimo – cada uma tornada “emblema da *Recordação dolorosa e infindável*”.

Sendo improvável que a lembrança possa reconstituir com exatidão a oralidade autêntica dos testemunhos, estes são reproduzidos entremeados de alusões familiares, históricas, literárias, pessoais e poéticas, além de expressões orais características: “Com esses olhos que a terra há de comer” ou “Comoéquié? Cuméquié?” Desse modo, a voz do narrador memorialista une-se às vozes-fontes dos relatos, como na história de Emilieta, citada feito um conto de encantamento: “Na hora do meio-dia (tão assombrada como a da meia-noite!), eles passavam debaixo da jaqueira que ramalhava toda no ar sem vento” (NAVA, 1974, p. 107).

Se histórias de fantasmas possibilitam à criança explorar o mundo do sobrenatural e, ao mesmo tempo, distanciar-se emocionalmente de conceitos que lhe parecem assustadores, conforme observou Grider (2007), os episódios autobiográficos citados por Nava sugerem a dificuldade emocional particular de cada fase: luto, saudade, solidão – alguns “dos assombramentos da [...] infância”. Consistente com as histórias de fantasmas da tradição oral, a estética da literatura sobrenatural contemporânea é introspectiva: o indivíduo ou grupo familiar encontra-se física e psicologicamente isolado quando sobrevém o evento sobrenatural (GRIDER, 2007, p. 157-158), aspecto que se verifica em todas as passagens analisadas aqui.

Amalgamados em *fabulates* e *memorates*, narrativa oral e literária harmonizam gêneros distintos: a lenda e a poesia romântica americana; o texto biográfico que conduz ao conto de fadas “do Barba Azul”, ao “Conto de escola” machadiano, às histórias de Juiz de Fora e do Colégio Pedro II, aos dias de glória do II Reinado, ao gesto incontido do narrador arcaico: “De confundir e me fazer parar com a mão no peito” (NAVA, 1977, p. 51).

Memorates e *fabulates* são gêneros permeáveis à variação de foco narrativo. Logo, um relato transmitido por gerações poderá unificar temas, motivos e formas múltiplas, distantes ou próximas da expressão original, inclusive, atualizado e enriquecido pelo discurso literário.

Referências

AIKEN, J. Foreword. In: DALBY, R. (Ed.). *The Collected Ghost Stories of E. F. Benson*. London: Robinson Publishing, 1992. p. vii-xiii.

AUNE, D. E. *Jesus, Gospel Tradition and Paul in the Context of Jewish and Greco-Roman Antiquity*. Collected Essays II. Tübingen: Mohr Siebeck, 2013.

BENJAMIN, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BENNETT, G. “*Alas, poor ghost!*”: Traditions of Belief in Story and Discourse. Logan: Utah State University Press, 1999. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt46nwwn>

BRUNVAND, Jan Harold. *The Vanishing Hitchhiker: American Urban Legends and Their Meanings*. New York: W. W. Norton & Company, 1981.

CASCUDO, L. C. *A literatura oral no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

COHEN, P. M. From Copying to Revision: *The American to The Ambassadors*. In: TREDY, D.; DUPERRAY, A.; HARDING, A. (Ed.). *Henry James's Europe: Heritage and Transfer*. Cambridge: Openbook Publishers, 2011. p. 247-254. DOI: <https://doi.org/10.11647/OBP.0013.22>

COLOMBO, J. R. *Ghost Stories of Ontario*. Toronto: Hounslow Press, 2002.

CLERY, E. J. *The Rise of Supernatural Fiction, 1762-1800*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511518997>

DÉGH, L. *Legend and Belief: Dialectics of a Folklore Genre*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.

DÉGH, L.; VÁZSONYI, A. The Memorata and the Proto-Memorata. *The Journal of American Folklore*, Illinois, v. 87, n. 345, p. 225-239, 1974. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/538735>>. Acesso em: 17 fev. 2017.

ENGEL, W. E. *Early Modern Poetics in Melville and Poe: Memory, Melancholy, and the Emblematic Tradition*. New York: Routledge, 2016.

FREYRE, G. *Sobrados e Mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

GOLDSTEIN, D. E.; GRIDER, S. A.; THOMAS, J. B. *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*. Logan: Utah State University Press, 2007. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgmqg>

GRIDER, S. A. Haunted Houses. In: GOLDSTEIN, D. E.; GRIDER, S. A.; THOMAS, J. B. *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*. Logan, Utah: Utah State University Press, 2007. p. 143-170. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgmqg.10>

GUILEY, R. E. *Ghosts and Haunted Places*. New York: Chelsea House Publishers, 2008.

GUILEY, R. E. *The encyclopedia of ghosts and spirits*. New York: Facts on File, 1992.

HOLLY, C. *Intensely Family: The Inheritance of Family Shame and the Autobiographies of Henry James*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1995.

JOSHI, S. T. (Ed.). *American Supernatural Tales*. New York: Penguin Books, 2007.

LUSTIG, T. J. *Henry James and the Ghostly*. Cambridge, MA: Cambridge, 1994.

NAVA, P. *Baú de ossos*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1974.

NAVA, P. *Balão cativo*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1977.

NAVA, P. *Chão de ferro*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *Poesia e Prosa*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Ediouro, 2000. p. 407-414.

SALGADO, I. C. B. Cidades literárias: personagens geográficas nas memórias de Pedro Nava. In: SILVA, F. B.; NASCIMENTO, L. M. (Org.). *Cartografias urbanas: olhares, narrativas e representações*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2013. p. 239-258.

SANDNER, D. *Critical Discourses of the Fantastic, 1712-1831*. London and New York: Routledge, 2011.

SANDNER, D. *The Fantastic Sublime: Romanticism and Transcendence in Nineteenth-century Children's Fantasy Literature*. Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1996.

SANTOS, L. A. O conto de fadas: da oralidade à literatura infantil. In: ENLIJE – ENCONTRO NACIONAL DE LITERATURA INFANTIL E JUVENIL, 6, 2012, Campina Grande. *Anais...* Campina Grande: Realize, 2012. Disponível em: <http://www.editorarealize.com.br/revistas/enlije/trabalhos/dfd54d3f53a58ebb6e737d71d4917c7c_478_431_.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2017.

SEYMOUR, J. D.; NELIGAN, H. L. (Ed.). *True Irish Ghost Stories*. London: Senate, 1994.

SCHWEITZER, D. *Speaking of the Fantastic: Interviews with Masters of Science Fiction and Fantasy*. Rockville, Maryland: Wildside Press, 2002.

SCHWEITZER, D. *Speaking of the Fantastic II: Interviews with Masters of Science Fiction and Fantasy*. Rockville, Maryland: Wildside Press, 2004.

SCHWEITZER, D. *Speaking of the Fantastic III: Interviews with Masters of Science Fiction and Fantasy*. Rockville Maryland: Borgo Press, 2012.

SCHWEITZER, D. *Speaking of Horror: Interviews with Writers of the Supernatural*. San Bernardino, CA: Borgo Press, 1994.

STABLEFORD, B. *The A to Z of Fantasy Literature*. Lanham: The Scarecrow Press, 2005.

SYDOW, C. W. *Selected Papers on Folklore*. Copenhagen: Rosenkilde and Barger, 1948.

TABAK, F. M. A construção mítica nas narrativas poéticas. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ABRALIC, 2008. Disponível em: <www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/.../FANI_TABAK.pdf>. Acesso em: 17 fev. 2017.

TANGHERLINI, T. R. *Interpreting Legend: Danish Storytellers and Their Repertories*. New York; London: Garland Publishing, 1994.

THOMAS, J. B. The Usefulness of Ghost Stories. In: GOLDSTEIN, D. E.; GRIDER, S. A.; THOMAS, J. B. *Haunting Experiences: Ghosts in Contemporary Folklore*. Logan: Utah State University Press, 2007. p. 25-60. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctt4cgmqg.6>

VOLLER, J. G. *The Supernatural Sublime: the Metaphysics of Terror in Anglo-American Romanticism*. Dekalb: Northern Illinois University Press, 1994.

***Álbum de Caliban: Coelho Neto
e a literatura pornográfica na Primeira República***

***Álbum de Caliban: Coelho Neto
and pornographic literature during the First Republic***

Leonardo Mendes

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, Rio de Janeiro / Brasil
leonardomendes@utexas.edu

Resumo: A partir de 1880, configura-se no Brasil um espaço novo de circulação de histórias licenciosas. O impresso pornográfico começa a aparecer nos anúncios de livrarias nos jornais de grande circulação. Surgem novos editores e livrarias, como a Livraria do Povo e a Livraria Moderna. A percepção de que havia um mercado para esse gênero de literatura era crucial para a decisão dos editores de investir nessas edições. Sob o pseudônimo Caliban, da peça *A Tempestade* (1611), de William Shakespeare, Coelho Neto criou uma *persona* para atender à demanda de literatura pornográfica, fabricando contos e crônicas licenciosos que foram publicados nos jornais de todas as regiões do país até o começo do século XX. Entre 1897 e 1898, os textos foram editados pela Livraria Laemmert em fascículos e reunidos no volume *Álbum de Caliban*. Neste estudo, vamos conhecer a faceta de autor licencioso de Coelho Neto e investigar sua atuação no incipiente mercado de literatura pornográfica na Primeira República.

Palavras-chave: pornografia; Coelho Neto; Brasil Republicano.

Abstract: From 1880 on, a new space for the circulation of licentious stories was set up in Brazil. The pornographic book began to be featured in bookstore ads in major newspapers. New publishers and bookstores appeared, such as the Livraria do Povo and the Livraria Moderna. The perception that there was a market for this type of literature was crucial for the editor's decision to invest in such editions. Under the pseudonym of Caliban, from William Shakespeare's *The Tempest* (1611), Coelho Neto created a *persona* to meet the demand for pornographic literature, concocting licentious tales and chronicles that were published in newspapers from all regions of the country until the beginning of the twentieth century. Between 1897 and 1898, the texts were published by Livraria Laemmert in brochures that were bound in the volume *Álbum de Caliban*. In this paper, we will study Coelho Neto's facet as licentious writer and investigate his role in the incipient pornographic literature market during the First Republic.

Keywords: pornography; Coelho Neto; Republican Brazil.

Recebido em: 26 de abril de 2017.

Aprovado em: 17 de maio de 2017.

1 Coelho Neto e a historiografia

Em dois importantes estudos sobre a vida cultural no Rio de Janeiro na Primeira República (1889-1930), os historiadores Nicolau Sevcenko (1983) e Jeffrey Needell (1987) projetam a imagem do escritor Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934) como um artista identificado com as elites e com um projeto excludente de sociedade. Tal retrato politicamente conservador surgiu pela primeira vez na pena de Lima Barreto (1881-1922), em um artigo de 1918, na *Revista Contemporânea*, no qual acusou a literatura de Coelho Neto de ser diversão para os ricos e o escritor, um “deslumbrado” pelo bairro carioca de Botafogo, onde moravam na época as pessoas de dinheiro (BARRETO, 1961, p. 191). Para Lima Barreto, intimamente associada à visão elitista de literatura e sociedade, estava a “prosa parnasiana” do autor, que transformava “a arte de escrever em pura *chinoiserie* de estilo e fraseado” (BARRETO, 1961, p. 189). Era a própria negação da literatura: superficial, afrancesada e fútil, escrita para vender e entreter. Deixando claro

que o lugar do escritor autêntico era a contracultura, Lima Barreto julgava Coelho Neto mais “histrião” do que “literato”.

A crítica ao estilo opulento não era nova. Desde a estreia com o romance *A capital federal* (1893), Coelho Neto vinha sendo criticado por escritores influentes, como Araripe Júnior (1848-1911) e José Veríssimo (1857-1916), por escrever com excessiva riqueza plástica e sonora (ARARIPE JÚNIOR, 1958; VERÍSSIMO, 1904). A “prosa parnasiana” nunca foi bem vista pelos homens de letras, que advogavam, para o romance, os ideais clássicos de concisão e frugalidade. Até escritores próximos a ele, como Aluísio Azevedo (1857-1913) e Pardal Mallet (1864-1894), deploravam sua “mania de oriente” (COELHO NETO, 1985). Lima Barreto (1961, p. 189) repetia a crítica ao estilo ornamental, acenava com a tese modernista de que ele era um “mestre do passado” e acrescentava a dimensão política – era um escritor da elite. Vinculado ao poder e ao comércio, Coelho Neto produzia muito, com estilo frívolo, em vários gêneros textuais: “crônicas, reportagens, folhetins, poesias, *sueños*, comentários, críticas, conferências etc.” (SEVCENKO, 1983, p. 104). Para a historiografia, a poligrafia era prova de dispersão intelectual e insinceridade artística – marca do fracasso do escritor (VERÍSSIMO, 1904; PEREIRA, 1988; BOSI, 1966).

Por trás de tal juízo havia uma concepção idealizada de arte e de artista, de raiz clássico-romântica. A arte autêntica exigia disciplina e meditação prolongada. Sua finalidade era produzir obras homogêneas nas quais a parcimônia e a organicidade eram virtudes (WOODMANSEE, 1994). Tal concepção era de um imaginário pré-industrial e não tinha relação com as condições em que Coelho Neto exercia a profissão de escritor na Primeira República, dispondo-se a ser remunerado pelo trabalho da escrita em fóruns e gêneros discursivos variados. As novas condições de produção da escrita fizeram surgir novos gêneros ligados ao jornal, como o folhetim e a crônica, em competição com o livro e o romance (MEYER, 1996, p. 63). O escritor produzia nas redações de jornais ou nas mesas dos bares, em meio a outras tarefas simultâneas, com prazos curtos, submetidos a um tempo veloz que era desconhecido dos artistas até então. Produtos das sociedades em processo de industrialização, o folhetim e a crônica eram gêneros de um novo regime textual (THERENTY, 2007, p. 126). Não eram inferiores e nem podiam ser comparados ao romance e à lírica, pois pertenciam a outro paradigma.

A caracterização do escritor autêntico como crítico do sistema vinha do imaginário romântico e projetava a imagem do artista como sujeito

marginal, como produtor na/da contracultura (WILSON, 2000, p. 18). Não havia problema em ser crítico do sistema. O problema era usar esse posicionamento para julgar escritores legítimos ou ilegítimos. Para a tradição crítica, do romantismo ao modernismo, o “verbalismo” em prosa era um erro e o escritor autêntico um opositor do *status quo*. Ele só produzia quando inspirado, jamais por demanda externa ao campo literário ou visando ao lucro (BOURDIEU, 1996, p. 75). Tais ideias eram transversais aos estilos de época e às tribos literárias e se constituíam os verdadeiros fundamentos do campo e da historiografia tradicional. Tomadas como naturais e autoevidentes, a prosa enxuta no romance e o escritor dissidente eram premissas estruturantes do pensamento crítico. Ao naturalizar uma concepção de arte historicamente localizada, a historiografia nega a historicidade da literatura (WOODMANSEE, 1994, p. 4). Para um olhar renovado sobre a obra de Coelho Neto, seria preciso romper com tais fundamentos.

Neste estudo, vamos conhecer a faceta de autor licencioso de Coelho Neto e investigar sua atuação no incipiente mercado de literatura pornográfica na Primeira República. Ele foi o primeiro escritor brasileiro que encarnou a figura do artista como profissional inserido no mercado de bens culturais. Desse ponto de vista, a dispersão e a poligrafia deixavam de ser inautenticidade artística e se convertiam em capacidade profissional. Ao contrário do que a crítica de Lima Barreto sugeria, Coelho Neto foi um escritor popular, abordável, apoiador de jovens artistas, querido pelos pares e pelo público, desde cedo reconhecido pela capacidade de trabalho e polivalência de estilos e posicionamentos (PEREIRA, 2016, p. 20). Autor de 120 livros (COELHO NETO, s.d., p. 191), Coelho Neto foi o principal escritor do campo artístico na Primeira República (BROCA, 2005, p. 62). Sob o pseudônimo Caliban, personagem da peça *A Tempestade* (1611), de William Shakespeare (1564-1616), o escritor criou uma *persona* para atender à demanda de literatura pornográfica, fabricando crônicas e contos licenciosos. Em 1897 e 1898, os textos foram reunidos e publicados no volume *Álbum de Caliban*, que dá título a este trabalho.

2 O mercado da literatura pornográfica no final do século

A partir de 1880, configura-se no Brasil um espaço novo de circulação de histórias licenciosas. É tentador concluir que o fenômeno estava ligado ao declínio do Brasil Imperial e do patriarcado. O impresso pornográfico começa a aparecer nos anúncios de livrarias nos jornais de

grande circulação. Com cautela, mas surpresos com a abertura, articulistas começam a comentar a literatura licenciosa em notas e crônicas. Surgem novos editores e livrarias, como a Livraria do Povo e a Livraria Moderna, que atuavam com mais visibilidade no mercado da literatura pornográfica, oferecendo um circuito alternativo às elegantes Laemmert e Garnier, editora de Machado de Assis. O Rio de Janeiro tinha meio milhão de habitantes, oito teatros, em torno de vinte livrarias e algumas dezenas de tipografias (RENAULT, 1987). Novas técnicas de impressão e encadernação passavam a baratear o livro. O aumento da oferta de títulos, gêneros e preços populariza a leitura (EL FAR, 2004, p. 32). Com metade da população alfabetizada, o Rio era lar de milhares de leitores potenciais. A percepção de que havia um mercado de literatura pornográfica era crucial para a decisão dos editores de investir nessas edições.

Chamamos de pornografia os escritos classificados como literatura licenciosa no período, mesmo que não tivessem sido produzidos para esse fim. Pornografia é “qualquer forma de expressão que alguém possa achar sexualmente estimulante” (BARNETT, 2016, p. 12, tradução nossa).¹ No final do século XIX, a palavra era conhecida e empregada na acepção moderna de representações explícitas de órgãos e coreografias sexuais criadas para causar sensações físicas nos leitores (HUNT, 1999, p. 26). A marca da pornografia moderna era o sexo gratuito entre corpos ativados e intercambiáveis, concebidos com base em uma concepção materialista e mecanicista de homem e de natureza (JACOB, 1999, p. 173). Nos primórdios da República, eram considerados pornográficos os livros que convidavam o leitor a fazer sexo como um fim em si mesmo, por prazer mecânico, só ou acompanhado. Cabiam nessa descrição obras que o leitor atual não classificaria de pornográficas, mas que assim eram chamadas no final do século XIX, como o romance libertino e a ficção naturalista (MENDES, 2014, p. 85), assim como a “literatura afrodisíaca” de Caliban.² Numa sociedade pobre de representações de sexo e nudez, a palavra escrita, mesmo indireta, bastava para bombear sangue e acionar a imaginação pornográfica. Era o que havia de mais explícito naquela sociedade.³

¹ “As for my definition of pornography, I use it to mean any form of expression that somebody could find sexually stimulating”.

² *Correio Paulistano*, São Paulo, 9 ago. 1898, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

³ Para Linda Williams (1999), o primeiro filme pornográfico da história foi a filmagem médica de uma mulher nua pulando, com o objetivo de medir a elasticidade dos seios

Ontem, e mesmo hoje, chamar uma obra ou um autor de pornográficos era uma forma de rebaixamento. Plena de conotações negativas, reservada ao debate entre especialistas, a palavra “pornografia” era evitada pelo comércio livreiro. Para anunciar os impressos, as livrarias preferiam expressões sensuais e divertidas como “Leitura Alegre”, “Livros Pândegos”, “Livros (ou Leitura) para Homens” ou “Biblioteca do Solteirão”. Enormes reclames com ampla oferta de livros apareciam na terceira ou quarta página dos jornais. Apesar de sugerir uma interdição patriarcal, denominações como “Livros para Homens” ou “Biblioteca do solteirão” serviam essencialmente para designar o tipo de livro à venda, marcando as obras como licenciosas. Isso não impedia que as mulheres as lessem. Uma piada comum das colunas humorísticas era a história da esposa que confessara ao padre ter lido todos os “Livros para Homens” do marido (MENDES, 2016a, p. 175). Havia opções para todos os gostos e bolsos e até a Livraria Garnier comercializava “Leitura Alegre”. Muitos condenavam a visibilidade desses livros, mas o Código Penal de 1890 não proibia a publicação e a circulação de impressos pornográficos.⁴

Associada ao bem-estar físico, a “Leitura Alegre” era tão essencial quanto o café com pão da padaria e a cachaça do botequim. As livrarias prometiam uma experiência de leitura que “afugentava os desgostos, desenvolvia os nervos e ativava a vontade”.⁵ Os livros eram bons para a saúde, pois abriam o apetite e ajudavam a “desenferrujar no tempo frio”.⁶ Mais direta, a Livraria do Povo vendia “Leitura Alegre” com o conselho ao leitor de que reforçasse “os botões das calças” antes de abrir os livros.⁷ A

em relação à gravidade. Até o discurso científico podia ser apropriado pelo espectador/leitor como pornografia.

⁴ O artigo 282 do Capítulo V do Código Penal de 1890, “Do ultraje público ao pudor”, previa pena de prisão de 1 a 6 meses a quem “ofender os bons costumes com exibições impudicas, atos ou gestos obscenos, atentatórios do pudor, praticados em lugar público, ou frequentado pelo público, e que, sem ofensa à honestidade individual de pessoa, ultrajem e escandalizem a sociedade”. Não fazia referência a impressos pornográficos. Ver <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaPublicacoes.action?id=66049>>. Acesso em: 30 set. 2014.

⁵ *A Pacotilha*, Maranhão, 3 jul. 1895, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

⁶ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 4 maio 1886, p. 3. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 set. 2013.

⁷ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1885, p. 4. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 jun. 2015.

casa dispunha de variada coleção de impressos pornográficos anônimos, com títulos como *Proezas de um clitóris*, *Contos nervosos que produzem calafrios na espinha dorsal*, *A maneira de tratar as mulheres como elas merecem*, entre outros. A pornografia era associada à força vital e à alegria. Os impressos eram capazes de acelerar o coração e proporcionar uma experiência de satisfação física e mental ao leitor (MENDES, 2016b, p. 318). A leitura licenciosa era uma atividade privada e secreta, mas havia agora um nome para designar livros com sexo e nudez, que podiam ser impressos legalmente, anunciados e vendidos a preços módicos.

3 Caliban

No início da década de 1890, Coelho Neto, recém-casado, deve ter encarado o nicho da “Leitura Alegre” como um espaço promissor para a garantia do seu sustento. Desde o século XVIII, a literatura licenciosa era atraente para escritores em início de carreira que ainda não tinham nome a zelar, pois garantia rápido retorno financeiro (GOULEMOT, 2000, p. 39). Pouco se sabe sobre a faceta licenciosa de Coelho Neto, mas não consta que tivesse vergonha dela ou procurasse ocultá-la. O exemplar de *Álbum de Caliban* de sua biblioteca particular, hoje na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, tem dedicatória manuscrita do autor para sua esposa, D. Gabi, comprovando que as mulheres possuíam “Livros para Homens”. Caliban foi cronista e contista conhecido na primeira década republicana, celebrado pelos pares na imprensa. A informação de que ele e Coelho Neto eram o mesmo escritor foi publicada várias vezes em jornais de todo o país. Caliban foi pseudônimo frequente do escritor, só inferior em importância a Anselmo Ribas, seu principal personagem de si mesmo, autor de *A capital federal e Miragem* (1895), seus romances mais conhecidos, e personagem-narrador dos autobiográficos *A conquista* (1899) e *Fogo fátuo* (1929).

Como Caliban, Coelho Neto escrevia com a mesma erudição e profissionalismo que dedicava aos outros escritos. O pseudônimo apareceu pela primeira vez em 1888 no jornal *Cidade do Rio*, do jornalista José do Patrocínio (1853-1905). Patrocínio foi um dos primeiros apoiadores de Coelho Neto, que completara 24 anos naquele ano. O encontro com o jornalista foi decisivo para o abandono do curso de Direito e a opção pela carreira de escritor. Patrocínio acolhia, contratava e incentivava jovens escritores sem fortuna, como Coelho Neto (MEDEIROS E ALBUQUERQUE, 1981, p. 73). Caliban foi criado

junto com o pseudônimo Ariel, personagem da mesma peça inglesa, como par e contraste de sombra e luz a serem explorados por Coelho Neto em colunas distintas no *Cidade do Rio*, intituladas, respectivamente, “Na sombra” e “Do azul”. Numa crônica de maio de 1888 em que exaltava Shakespeare, Caliban explicou o contraste: Ariel, “alma errante, fantasia aérea”, conseguia a liberdade e desaparecia no céu azul, enquanto ele, Caliban, ficava na terra, meditando na gruta sombria ou perambulando pela floresta, “o ódio encarcerado”.⁸

O plano não foi seguido à risca. Havia um desequilíbrio a favor de Caliban, cujas aparições no *Cidade do Rio* foram mais frequentes, embora Coelho Neto nunca tenha abandonado completamente o pseudônimo Ariel. Nesse primeiro momento, Caliban não era pornográfico. As crônicas exploravam simbolismos de mitologia pagã, estampavam cartas de amores não correspondidos, destilavam melancolia hamletiana e desilusão *fin de siècle*, mas também comentavam sobre o cotidiano da cidade e trabalhos de colegas da imprensa. Numa crônica de julho de 1888, Caliban assume dois posicionamentos que esclarecem a opção pela literatura licenciosa, feita para vender e entreter. Para ele, a escrita era um trabalho honesto e por isso o escritor devia ser remunerado condignamente (e no ato) por tal. Além disso, era hipocrisia acusar Émile Zola (1840-1902) e o naturalismo de imorais, depois da “misantropia obscena” de Shakespeare e das liberdades de Cervantes (1547-1616) e Molière (1622-1673).⁹ As crônicas opinativas de Caliban ajudavam a criar a imagem de uma *persona* com estilo e posicionamentos próprios, diferente de Coelho Neto.

Em *A Tempestade*, última peça de Shakespeare, Caliban era o único habitante nativo de uma ilha em que Próspero, Duque de Milão, se instala com a filha Miranda para levar a cabo um plano de vingança. Do ponto de vista de Próspero, Caliban era a natureza em forma bruta, força sombria a ser domada e controlada.¹⁰ Coelho Neto usou a metáfora da sombra na coluna no *Cidade do Rio* e adotava a perspectiva de Caliban como um

⁸ *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 28 maio 1888, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 set. 2015.

⁹ *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 5 jul. 1888, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 15 out. 2016.

¹⁰ Os estudos pós-coloniais propõem que a relação entre Próspero e Caliban era análoga à do colonizador e colonizado. Escravizado por um invasor que usurpou suas terras, Caliban compartilhava aflições semelhantes aos povos conquistados da África e da América (BROWN, 1994; SKURA, 1989).

“espírito sofredor”, cujo confinamento se dava a bem da civilização.¹¹ Havia uma identificação com o ponto de vista do conquistador que era comum no período. Na imprensa, Caliban era símbolo de ferocidade, crueldade, violência, primitivismo, carnalidade, perversidade, monstruosidade, animalidade, selvageria e irracionalidade. Filho de uma feiticeira, de corpo sujo e malformado, Caliban podia ser evocado para descrever os pobres e os mendigos das cidades. Chamar alguém de “filho de Caliban” era um desaforo, enquanto o “riso de Caliban” representava o desdém pela lei e pela justiça.¹² Associado à escuridão da caverna, Caliban evocava um imaginário de sensualidade, fascínio e medo.

Em 1891, Coelho Neto se transferiu do *Cidade do Rio* para *O País*. Era uma ascensão. Como prova do novo *status*, Caliban tinha uma coluna na primeira página. Ali publicou em torno de vinte textos até 1894, entre crônicas, resenhas e contos. Em algum momento, Coelho Neto decidiu potencializar a dimensão carnal e instintiva de Caliban e transformá-lo num autor licenciado. Ao fazer isso, ele redimensionava o personagem e legitimava sua energia sexual transgressora. Ao invés da melancolia dos desiludidos, dava voz ao riso provocador dos reprimidos. Começou a alternar crônicas tradicionais sobre gírias e a falta d’água com breves contos picantes. O vínculo com *O País* não o impedia de publicar a literatura de Caliban em outros veículos. Os textos eram republicados em jornais de todas as regiões do país e outros inéditos de Caliban encontravam espaço em periódicos de Belém, Maranhão, Recife, Maceió, Bahia, São Paulo, Florianópolis e Porto Alegre. Em meados da década de 1890, Caliban era um afamado autor licenciado, apreciado em várias praças por seu humor fino e prosa elegante.

Em uma crônica de fevereiro de 1898, Coelho Neto imaginou um encontro entre Caliban e Anselmo Ribas que ilustra as diferenças entre as duas *personas* do escritor e o caráter libertino do primeiro. Era véspera de carnaval e Anselmo pretendia subir a serra para fugir do Rio durante a festa do Momo. O escritor cruza na rua com Caliban, que se preparava, ao contrário, para as batalhas carnavalescas nas ruas da cidade. Enquanto Anselmo era “taciturno”, Caliban era “irrequieto”. Anselmo fugia para a montanha em busca de silêncio e recolhimento, porque o carnaval

¹¹ *Cidade do Rio*, Rio de Janeiro, 28 maio 1888, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

¹² *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 13 out. 1887, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 mar. 2016.

era para “os que têm alegria e paciência”, enquanto Caliban ficava “na planície”, reunindo sacos de confete, “léguas de serpentina e outros segredos carnavalescos”.¹³ Na ocasião, Caliban entregou a Anselmo duas canções eróticas dedicadas a Leonora, uma de suas namoradas, para serem publicadas nos jornais. Caliban era carnavalesco, namorador, ligado ao elemento terra, amante da festa, do disfarce e dos jogos de sedução. Embora a licenciosidade fosse sua marca principal, ele nunca deixou de escrever crônicas tradicionais.

4 A literatura de Caliban

Ser licencioso sem perder a delicadeza era crucial para a circulação de pornografia nos jornais e para a aceitação dessa literatura pelos homens de letras. Coelho Neto sabia que a demanda de “Leitura Alegre” era garantia de boas vendas, mas não queria alienar seus pares com carne bruta e linguagem chula. Qual era a medida do “riso de Caliban”? A resenha do romance naturalista *O aborto* (1893), de Figueiredo Pimentel (1869-1914), publicada na coluna de Caliban, em *O País*, ajuda a entender seu posicionamento em relação ao discurso licencioso. Narrando com linguagem científica, de forma objetiva e franca um caso de sexo fora do casamento, seguido de gravidez, aborto e morte, Figueiredo Pimentel era brutal e *O aborto* um “livro perverso”.¹⁴ O romance foi um dos mais bem-sucedidos “Livros Pândegos” do fim do século (EL FAR, 2004, p. 254), mas foi trucidado pelos homens de letras e desapareceu da historiografia (VIEIRA, 2015, p. 89). Como autor licencioso, Caliban reconhecia que Figueiredo Pimentel tinha talento e que havia um lugar para essa literatura, mas as cruezas do naturalismo não eram do seu estilo.

A opção era escrever apoiado na tradição clássica do “riso de Rabelais”, com pitadas da literatura libertina dos séculos XVII e XVIII. A literatura humanista do Renascimento e o romance libertino eram tradições de um mundo pré-industrial, distantes no tempo, que davam às histórias picantes de Caliban um ar de sonho e até de inocência. Diferentes do naturalismo, que era da modernidade industrial e falava

¹³ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 18 fev. 1898, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 set. 2016.

¹⁴ *O País*, Rio de Janeiro, 26 mar. 1893, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 nov. 2016.

sobre sexo com linguagem científica e chula, as matrizes da literatura de Caliban remetiam a uma cultura letrada e erudita que prezava a linguagem refinada, feita para agradar paladares exigentes. Mas ao contrário de Rabelais e dos escritores libertinos, cuja obscenidade servia para criticar homens, ideias e instituições do seu tempo (DARNTON, 1996, p. 25), Caliban veiculava licenciosidade para “afugentar os desgostos”, dentro da acepção moderna da pornografia como um fim em si mesma. A ancoragem em tradições de prestígio social e a linguagem castiça filtravam o conteúdo pornográfico, facilitando sua aceitação e circulação.

Associado a uma perspectiva carnalizada do mundo, o fundamento festivo rabelaisiano criava uma zona de ambivalência e libertação ligada ao “baixo corporal”, que incluía o sexo, as partes íntimas do corpo e os atos de comer e ir ao banheiro (BAKHTIN, 1987). Apoiado no fundamento materialista do riso obscuro, Caliban reciclava temas, padrões retóricos e configurações narrativas da literatura libertina. São reconhecíveis nos contos de Caliban as marcas da tradição pornográfica moderna, cujas origens remontam ao humanismo e à libertinagem, tais como o anticlericalismo, o voyeurismo, o nivelamento social pelo sexo, o lesbianismo, o falocentrismo (ou a “ode ao pênis”), a prostituta como personagem paradigmático, assim como a elocução calma e distanciada que evitava julgar. Esse era o material de que eram feitos os “Livros para Homens”, que incluíam a ficção naturalista. Caliban manipulava esses ingredientes com maestria e era capaz de veicular conteúdo licencioso nos jornais sem causar alarde. Seu trabalho era tornar jornalístico esse material.

Os contos de Caliban que se passavam em igrejas e conventos partiam de uma rica tradição anticlerical centrada na figura do “padre libidinoso”, que aparecia em Rabelais, Chaucer e Boccaccio. Havia a fantasia da freira enclausurada e das monjas lésbicas, trabalhada em *Os serões do convento*, o mais popular “Livro para Homens” no Brasil do período (EL FAR, 2004, p. 223). Contos como “Confissão” (1892), publicado em *O País*, recorriam ao confessionário como espaço de circulação de conteúdo licencioso naquela sociedade.¹⁵ Desde o século XVI, a Igreja se preocupava com a intimidade sexual entre penitentes e padres no confessionário (HALICZER, 1996, p. 6). O local era erotizado pela contação de histórias de adultérios, sexo antes do casamento e amores proibidos. O narrador libertino colocava o leitor em posição estratégica

¹⁵ *O País*, Rio de Janeiro, 11 set. 1892, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 18 set. 2016.

para ouvir pelas frestas a confissão, numa indiscrição equivalente a espiar o sexo alheio pelo buraco da fechadura. A penitente confessava ter dormido com o primo e engravidado, mas isso se inferia pelas reações risíveis do padre, já que era impossível ouvi-la. Caliban deixava as falas da penitente pontilhadas para o leitor preencher com suas fantasias sexuais, como em “O velho diálogo de Adão e Eva” no capítulo LV de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis.

Para oferecer ao leitor quadros picantes, Caliban recorria à figura da prostituta de luxo e seus espaços de trabalho, como o salão e o *boudoir*. Na raiz etimológica, a palavra “pornografia” significava “histórias de prostitutas” e se vinculava a propostas iluministas de regulação do meretrício (KENDRICK, 1987, p. 12). Embora o termo tivesse evoluído para incluir outros sentidos a partir de meados do século XIX, a personagem da prostituta permaneceu central na literatura pornográfica (MORAES, 2014, p. 169). No conto “Mlle” (1891), publicado no *Pequeno Jornal*, na Bahia, Ema, jovem cortesã, admira o próprio corpo em frente ao espelho.¹⁶ Ela passa o conto inteiro sem roupa. Tem a oportunidade de rolar pelos tapetes do quarto, rir de si mesma e interagir com a criada, que nota ter uma marca de nascença igual à da patroa, no mesmo lugar, no quadril. Logo a criada está nua e as duas mulheres se beijam. O clima de inocência juvenil, o exibicionismo e o voyeurismo, assim como o lesbianismo e a abolição das hierarquias pelo sexo, faziam de “Mlle” um conto especialmente audacioso para sair num jornal.

O *Pequeno jornal* podia ser um obscuro periódico baiano, mas Caliban tinha espaço em impressos cariocas prestigiados, como as revistas ilustradas *A Cigarra* e *A Bruxa*, dirigidas por Olavo Bilac e pelo caricaturista português Julião Machado, amigos de Coelho Neto. O conto “O fetichismo” (1895), outra “história de prostituta” de Caliban, apareceu no número 4 de *A Cigarra*. No *boudoir* de Ema, Álvaro confessa sua atração por “um palmo de perna, bem ajustada à fina meia preta”. Ela finge ter achado a ideia extravagante e trata de se mover no divã para exibir a liga cor de pérola e “a meia preta muito justa, sem uma ruga”. Álvaro não resiste e a possui no ato. Impressionada com seu vigor, Ema o julgou digno de “uma camisola de força”.¹⁷ O conto usava as linhas

¹⁶ *Pequeno Jornal*, Bahia, 5 set. 1891, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 12 set. 2016.

¹⁷ *A Cigarra*, Rio de Janeiro, n. 4, 30 maio 1895, p. 7. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 out. 2016.

pontilhadas para encobrir o assalto sexual, mas dava todos os ingredientes para alimentar a imaginação do leitor. Trazia uma ilustração de Julião Machado (Fig. 1) representando a entrevista da cortesã com um cliente, assim como retratava o fetiche de Álvaro na imagem de uma perna de mulher com liga e meia, que devia “ativar a vontade” de muitos leitores. A ilustração apontava para o desmembramento e a mercantilização de partes do corpo (feminino), típicos da pornografia moderna e do capitalismo (SOBLE, 1986, p. 58). Confirmando a perspectiva libertina, não havia como imputar culpa ao corpo desejante.

FIGURA 1: Conto “O feticheismo”, de Caliban, ilustrado por Julião Machado.¹⁸



¹⁸ A Cigarra, Rio de Janeiro, n. 4, 30 maio 1895, p. 7. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 18 out. 2016.

O adultério foi tema de vários contos de Caliban. Onipresente na sociedade, a traição conjugal era rico manancial de enredos rabelaisianos com que muitos leitores podiam se identificar. Na pornografia, homens e mulheres traem, já que ambos têm desejo e alcançam satisfação no sexo. No conto “Gêmeos” (1895), publicado no jornal *Gutenberg*, de Maceió, a traição era do marido com a criada, que engravidava na mesma época que a sua esposa.¹⁹ Era uma história que muitos conheciam. A gestação ocorria sem problemas e as duas davam à luz meninos fortes. A criada, que “tinha mais leite do que o Estado de Minas”, amamentou as duas crianças. Caliban erotizava a abundância de leite e dos seios da criada, que os pequenos mamavam com prazer e sofreguidão. Quando uma vizinha um dia indaga se eram gêmeos, a criada disse que sim. Confrontada pela patroa na frente do patrão, explicou que eram gêmeos porque eram filhos do mesmo pai. Até então a esposa não sabia da traição, mas desde o início o sexo extraconjugal fica implícito no título e na malícia libertina do narrador.

Contos como “Gêmeos” pertenciam ao repertório de anedotas obscenas que evocavam sexualidades transgressivas e podiam ser contadas numa roda de amigos ou até num almoço de família (MAINGUENEAU, 2010, p. 26). O alvo da piada era o vexame do marido e nesse sentido podia ser uma crítica ao adultério. Centradas na descrição de atividade sexual, as “histórias de prostitutas” iam mais fundo e testavam os limites da pornografia nos jornais. Caliban oscilava entre suscitar o riso obsceno e desencadear diretamente a excitação sexual. Muitos se espantavam que conseguisse ir tão longe. Em 1895, o escritor naturalista Max Heine, que tivera seus escritos censurados na imprensa de Florianópolis por imoralidade, reclamou: “Na capital o grande Coelho Neto, o valente Caliban, escreve pedacinhos bem gostosos que ninguém repele por imorais. Coelho Neto escreve o que quer sem dar satisfações à sociedade do século das luzes”.²⁰ Ele especula que isso era possível porque Coelho Neto publicava na imprensa de uma “cidade civilizada”. Se publicasse em Florianópolis, sugere, os contos de Caliban seriam censurados.

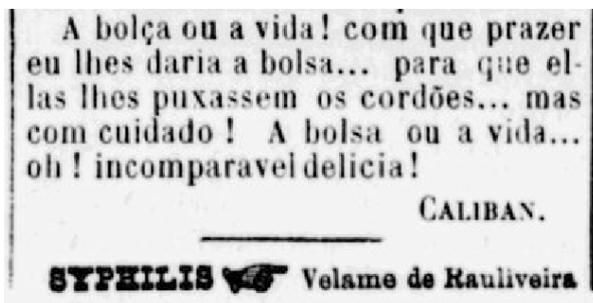
Como prova de que estava errado, a crônica “Ladra” (1895), de Caliban, foi publicada no mesmo jornal catarinense, *República*, que

¹⁹ *Gutenberg*, Maceió, 7 abr. 1895, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 15 set. 2016.

²⁰ *República*, Florianópolis, 6 mar. 1895, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 12 mar. 2016.

censurava a imoralidade de outros escritores. A crônica trazia uma marca essencial da tradição pornográfica: o falocentrismo. Desde a origem, a pornografia foi um empreendimento masculino (HUNT, 1999, p. 46). O homem era autor e observador, origem e destino das obras. O androcentrismo era notável nas “histórias de prostitutas” de Caliban, mas também nos contos de adultérios. Na crônica, ele se imagina encurralado por uma ladra que exigia: “A bolsa ou a vida”!²¹ A piada era que lhe daria a bolsa com prazer, pois se referia à sua genitália. Mas não havia mulher que a quisesse, apesar de carregá-la sempre cheia e pesada. Como o câmbio, a fortuna que Caliban trazia na bolsa não baixava. “Ladra” era uma “ode ao pênis”. Abaixo da crônica vinha um anúncio de remédio para sífilis (Fig. 2), sugerindo que os leitores de Caliban eram propensos a adquirir doenças sexualmente transmissíveis. Estava selada sua reputação de autor pornográfico.

FIGURA 2: Fragmento da crônica “Ladra”, de Caliban, seguida de anúncio de remédio para sífilis.²²



5 A coluna “O Filhote” e o Álbum de Caliban

Com reputação de autor licencioso consolidada, Caliban tornou-se colaborador da coluna satírica “O Filhote”, publicada diariamente na primeira página da *Gazeta de Notícias*, entre agosto de 1896 e maio de 1897. Era um espaço de grande prestígio nos campos literário e

²¹ *República*, Florianópolis, 3 maio 1895, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

²² *República*, Florianópolis, 3 maio 1895, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 23 mar. 2016.

jornalístico. O aparecimento da coluna estava ligado ao processo de visibilidade crescente da literatura licenciosa no período. Além de Coelho Neto, faziam parte da equipe Olavo Bilac (1865-1918), Pedro Rabelo (1868-1905) e Guimarães Passos (1867-1909). Eles assinavam os escritos com os próprios nomes e com pseudônimos, como Puck e Bob, de Bilac; Puff, de Guimarães Passos; e Pierrot, de Pedro Rabelo. Como Caliban, esses pseudônimos eram anteriores a “O Filhote”. Para Coelho Neto, a coluna representava a culminância da trajetória do pseudônimo, que agora reunia seus escritos no *Álbum de Caliban*, como chamava sua subseção. A metáfora do “álbum” sugeria uma coletânea de quadros picantes para ser manuseada nas horas de solidão e melancolia.

Desde sua fundação em 1875, a *Gazeta de Notícias* reservava espaço para o humor e a sátira. Anedotas e notas jocosas eram reunidas em seções como “Balas de estalo” e “Macaquinhos no sótão”. Quando completou 21 anos, o jornal criou a coluna “O Filhote” como seção diária dedicada exclusivamente ao humor (SIMÕES JÚNIOR, 2007, p. 164). O nome da coluna sugeria um rebento nascido das entranhas do jornal, fruto de um processo de amadurecimento que o autorizava a ousar mais. Na véspera do lançamento, uma nota apresentou a coluna como espaço de indiscrição e transgressão, associado à imagem da criança que desconhece as normas de decoro da sociedade. Por isso, pediam que desculpassem suas audácias como sinceridade infantil. A permissividade inocente da criança era crucial para explorar os limites da literatura licenciosa nos jornais, filtrando a linguagem chula da sátira e da pornografia clássicas. “O Filhote” era um espaço de conteúdo adulto e licencioso, veiculado com candura infantil – um adorável malcriado.

O *Álbum de Caliban*, por sua vez, era o espaço de “O Filhote” reservado para o discurso pornográfico como um fim em si mesmo, sem função social útil além do deleite do leitor. Nesse sentido, era a seção mais moderna, audaciosa e arriscada da coluna. Ali, Caliban publicou contos antigos e novos, trabalhou e refinou sua prosa rabelaisiana, com vistas à publicação posterior dos textos em formato de livro. Revisitou padrões que dormiam com criadas e a tensão sexual em confessionários e conventos, assim como escreveu novas “histórias de prostitutas”. A “bolsa” como metáfora da genitália masculina foi reelaborada em novas crônicas. Variações da “ode ao pênis” foram incluídas, como o conto “A vara de condão”, no qual um jovem alegava e provava não haver

“melancolia que resist[isse] à sua vara”.²³ Em “Alimentação higiênica”, numa roda de conversa íntima, amigas falavam sobre suas preferências sexuais usando legumes e verduras para se referir às partes do corpo. Os pontilhados para sinalizar sexo explícito eram retomados.

Dentro do espírito da coluna, Caliban incluiu a permissividade infantil como estratégia para veicular conteúdo licencioso. A inocência da criança reforçava a atmosfera descontraída de Rabelais e da literatura libertina, sem punição ou culpa. Aparecem histórias protagonizadas por crianças que testemunhavam coreografias sexuais ou viam adultos tomando banho. Tanto o sexo como a descrição de partes íntimas do corpo eram filtrados pelo imaginário e pelo vocabulário infantis. Mamilos eram confundidos com botões, a barriga da mulher grávida era uma bola de brincar e o pênis passava por dedo ou cachimbo. O conto “A aranha caranguejeira” é exemplar da fórmula. Uma criança que tivera um encontro traumático com uma “aranha enorme e veluda” quando tinha um ano, entrou em pânico, anos depois, ao contemplar sua babá nua, jovem e bela, tomando banho no córrego.²⁴ Como a criança não se acalmava, para provar que não havia aracnídeos, a babá mostrou de bom grado a vagina para o patrão – uma cena que deve ter “desenvolvido os nervos” de muitos leitores.

Com o fim de “O Filhote”, a Livraria Laemmert reuniu e publicou os contos com o título de *Álbum de Caliban*, em 1897 e 1898. A livraria também editou os poemas eróticos de Puck e Puff, com o título de *Pimentões* (1897), assim como reuniu os escritos obscenos de Pierrot no volume *Casos alegres: histórias para sorumbáticos* (1902), com capa de Julião Machado, provando que havia lugar para essa literatura no novo mercado editorial. Os contos de Caliban anteriores a 1896 foram recolhidos e publicados junto com os novos em seis fascículos de 50 páginas por 1.500 réis cada, formando um volume final de 300 páginas (Fig. 3). A publicação seriada era vantajosa para a livraria, pois elevava o preço final do *Álbum de Caliban* a 9 mil-réis – uma obra cara. A título comparativo, desde 1893 a Livraria do Povo vendia *O aborto*,

²³ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 30 ago. 1896, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 10 out. 2016.

²⁴ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 18 set. 1896, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

de Figueiredo Pimentel, na faixa do livro popular a 2 mil-réis. Com a mesma quantia se comprava um almoço digno no Largo da Carioca. A impressão delicada, bem cuidada e nítida, em papel de qualidade, sugere que a Laemmert encarava o *Álbum de Caliban* como um produto fino, direcionado a um leitor culto e diferenciado.

O *Álbum de Caliban* era uma “primorosa coleção de contos humorísticos e joviais”, “contos alegres” ou “contos brejeiros” da “Biblioteca do Solteirão” da Laemmert, cuja leitura era “recomendável aos melancólicos”.²⁵ Trazia como epígrafe os versos de Rabelais na abertura de *Gargantua*: “Antes risos que prantos descrever,/ sendo certo que rir é próprio do homem”, que certificavam sua filiação a uma tradição humanista e materialista, favorável ao corpo, ao riso e ao sexo.²⁶ A imprensa elogiou o “estilo cintilante” de Caliban, confirmando a importância da linguagem erudita para a circulação dessa literatura na comunidade letrada e nos circuitos de maior prestígio social. Artur Azevedo (1855-1908) enalteceu o talento de Caliban “na manipulação de pequenos contos alegres e fantasistas”.²⁷ O jornal *A Nação* louvou a “reedição das boas anedotas, finamente contadas por Coelho Neto em ‘O Filhote’ com graça rabelaisiana e espírito gaulês.”²⁸ Quando reconheciam a licenciosidade, compensavam com as virtudes do estilo: “[...] contos deliciosos que têm feito sucesso entre a rapaziada que gosta da leitura maliciosa, finamente velada, guardando mesmo na malícia certa distinção de estilo e assunto.”²⁹ Todos concordaram que os contos de Caliban tinham boa gramática e licenciosidade na medida certa.

²⁵ *A Notícia*, Rio de Janeiro, 3 out. 1897, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 abr. 2016.

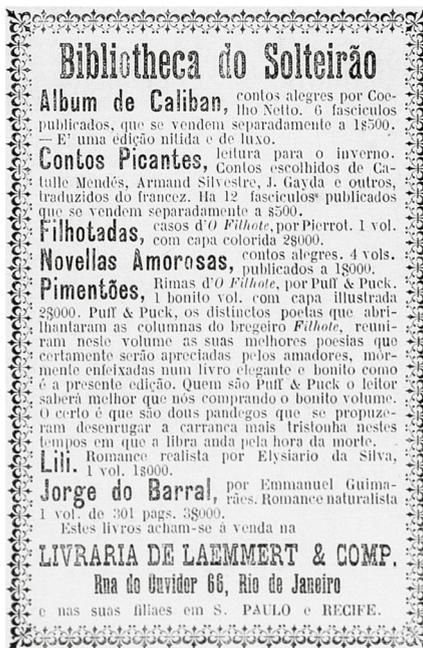
²⁶ “*Mieux est de ris que de larmes escripre./ Pour ce que rire est le propre de l’homme*”. Tradução de Aristides Lobo (RABELAIS, 1966, p. 1).

²⁷ *O País*, Rio de Janeiro, 7 out. 1897, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 16 jun. 2016.

²⁸ *A Nação*, São Paulo, 8 out. 1897, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 20 out. 2016.

²⁹ *Jornal do Recife*, Recife, 29 maio 1898, p. 1. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 18 jun. 2016.

FIGURA 3: O *Álbum de Caliban e Pimentões* na “Biblioteca do Solteirão” da Livraria Laemmert.³⁰



6 Considerações finais

Para os contemporâneos, Caliban era um autor licencioso que publicava “Leitura Alegre” nos jornais sem encontrar resistência. Seu sucesso derivava do expressivo capital simbólico do jovem Coelho Neto. Ele e Olavo Bilac tinham fama nacional desde o início da década de 1890. As relações amistosas do escritor com artistas formadores de opinião, como Artur Azevedo e Machado de Assis, com jornalistas renomados como José do Patrocínio e Ferreira de Araújo (proprietário da *Gazeta de Notícias*), além da amizade com jovens artistas em ascensão, como Bilac e Julião Machado, azeitavam a circulação da pornografia de Caliban, dando-lhe acesso a impressos de todo o país, com espaço em revistas ilustradas e colunas de periódicos de prestígio, como o *Cidade do Rio*, *O País*, a *Gazeta*

³⁰ *Almanaque da Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1901, p. 591. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 23 nov. 2016.

de Notícias e as revistas *A Cigarra* e a *Bruxa*. Esse grupo de escritores e seus periódicos dominavam o campo literário. Em 1897, ano da publicação dos primeiros fascículos do *Álbum de Caliban*, eles fundaram a Academia Brasileira de Letras (ABL). Talentoso e incansável, Coelho Neto era do núcleo duro e foi ator destacado em todos os projetos do grupo.

O “apuro da forma” que Caliban (assim como Coelho Neto) imprimia em seus escritos era amplamente reconhecido e marca essencial para a admissão de sua prosa licenciosa. Mesmo que neles o sexo fosse gratuito, os contos de Caliban faziam parte do projeto estético do escritor. Salvavam-se pela forma. Não havia na época a distinção que fazemos hoje entre pornografia e erotismo. Enquanto a primeira se definia pela transparência da representação do sexo, o segundo primava pelo esteticismo e jogos de linguagem (MAINGUENEAU, 2010, p. 32). Os admiradores de Caliban não evocavam tal distinção, é claro, mas ela ajuda a entender que esse era o movimento. Para mostrar que não eram puritanos, começavam a teorizar sobre modos de falar sobre sexo sem perder a distinção de classe. A literatura de Caliban era mais erótica do que pornográfica, insinuavam. O *Álbum de Caliban* oferecia nudez e sexo para leitores cultos e refinados, capazes de decifrar alusões e jogos de linguagem, com renda para adquirir uma coleção cara e finamente impressa.

O selo de prestígio da Livraria Laemmert autenticava uma faixa do mercado livreiro que vendia abertamente o sexo como produto de consumo e colaborava para o acolhimento da literatura de Caliban. Ela não vinha das livrarias populares das ruas do Lavrado e São José, como *O aborto*, de Figueiredo Pimentel, publicado pela Livraria do Povo, mas de uma das mais antigas e respeitadas livrarias da cidade, situada na requintada rua do Ouvidor (HALLEWELL, 1985, p. 157). Ao publicar os textos obscenos de “O Filhote”, a Laemmert ocupava e especializava o mercado de “Livros para Homens”, oferecendo sexo para leitores diferenciados. Outras livrarias atendiam ao leitor menos exigente e endinheirado, que preferia linguagem chula e representação realista, em encadernações baratas, como a ficção naturalista e os impressos apócrifos na linha dos “contos nervosos que produzem calafrios”. Apesar de atender a públicos distintos, todos esses livros eram “Leitura Alegre” – eram pornográficos, pois ativavam o corpo e a mente dos leitores, proporcionando-lhes uma experiência de satisfação.

A acolhida da literatura de Caliban pelos contemporâneos era ambígua e não impediu seu desaparecimento da historiografia. A edição

da Laemmert do *Álbum de Caliban* tornou-se uma raridade bibliográfica. Apesar de reconhecer o talento de Caliban, Artur Azevedo considerava essa literatura mera diversão, algo a que Coelho Neto se entregava “para descansar o espírito de trabalhos de mais fôlego”.³¹ Não era escrita séria. Era para fazer rir e gerar renda, quando os fundamentos do campo literário (e da historiografia) diziam que a arte autêntica era séria e desinteressada. Eram livros para serem lidos com “uma só mão” (GOULEMOT, 2000), numa época em que os escritores se esforçavam para dar respeitabilidade à instituição literária, culminando nos debates pela regulamentação dos direitos autorais e na criação da ABL. Ligado ao grupo dominante, Coelho Neto não tinha interesse em questionar tais fundamentos, embora a escrita de Caliban lhe exigisse erudição “de fôlego”. Na Primeira República, os “Livros para Homens” encontraram lugar no mercado livreiro e nos baús das casas de família, mas não cabiam, afinal, na história literária.

Referências

ARARIPE JÚNIOR, T. A. Miragem. In: _____. *Obra crítica de Araripe Júnior*. v. V: 1911 e Anexos. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1958. p. 261-267.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARNETT, J. *Porn panic: Sex and Censorship in the UK*. Winchester: Zero Books, 2016.

BARRETO, A. H. L. Histrião ou Literato? In: _____. *Impressões de leitura*. São Paulo: Brasiliense, 1961. p. 188-191.

BOSI, A. *A literatura brasileira. O pré-modernismo*. São Paulo: Cultrix, 1966.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BROCA, B. *A vida literária no Brasil 1900*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

³¹ *O País*, Rio de Janeiro, 7 out. 1897, p. 2. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/>>. Acesso em: 11 out. 2016.

BROWN, P. “This Thing of Darkness I Acknowledge Mine”: *The Tempest* and the Discourse of Colonialism. In: DOLIMORE, J. (Ed.). *Political Shakespeare: Essays in Cultural Materialism*. Manchester: Manchester UP, 1994. p. 48-71.

COELHO NETO, H. *A conquista*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

COELHO NETO, P. *Coelho Neto*. Rio de Janeiro: Del Zenero & Garone, s.d.

DARNTON, R. Sexo dá o que pensar. In: NOVAES, A. (Org.). *Libertinos e libertários*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 21-42.

EL FAR, A. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GOULEMOT, J-M. *Esses livros que se leem com uma só mão: leitura e leitores de livros pornográficos no século XVIII*. São Paulo: Discurso Editorial, 2000.

HALICZER, S. *Sexuality in the Confessional: a Sacrament Profaned*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

HALLEWELL, L. *O livro no Brasil (sua história)*. São Paulo: Edusp, 1985.

HUNT, L. Obscenidade e as origens da modernidade. In: _____. (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999. p. 9-46.

JACOB, M. O mundo materialista da pornografia. In: HUNT, L. (Org.). *A invenção da pornografia: obscenidade e as origens da modernidade*. São Paulo: Editora Hedra, 1999. p. 169-215.

KENDRICK, W. *The Secret Museum: Pornography in Modern Culture*. New York: Viking, 1987.

MAINGUENEAU, D. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, J. J. *Quando eu era vivo. Memórias de 1867 a 1934*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

MENDES, L. Biblioteca picante: o naturalismo como produto erótico. In: HELENA, L.; OLIVEIRA, P. C. (Org.). *Literatura, arte e mercado: XI Seminário Nação-Invenção*. Niterói: Instituto de Letras da Universidade Federal Fluminense, 2014. p. 83-95.

MENDES, L. Livros para Homens: sucessos pornográficos no Brasil no final do século XIX. *Cadernos do IL*, Porto Alegre, n. 53, p. 173-191, dez. 2016a.

MENDES, L. O livro pornográfico na *Belle Époque*: a década de 1890 e a invenção da “leitura alegre”. In: NEGREIROS, C.; OLIVEIRA, F.; GENS, R. (Org.). *Belle Époque*: crítica, arte e cultura. São Paulo: Intermeios, 2016b. p. 303-320.

MEYER, M. *Folhetim*: uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MORAES, E. R. Francesas nos trópicos: a prostituta como tópica literária. *Teresa –Revista de Literatura Brasileira*, São Paulo, n. 15, p. 165-178, 2014.

NEEDEL, J. *A Tropical Belle Époque: Elite Culture and Society in Turn-Of-Century Rio de Janeiro*. Cambridge: Cambridge UP, 1987.

PEREIRA, L. A. M. *Coelho Neto*: um antigo modernista. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2016.

PEREIRA, L. M. *Prosa de ficção (de 1870 a 1920)*: história da literatura brasileira. Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

RABELAIS, F. *Gargantua*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, 1966.

RENAULT, D. *A vida brasileira no final do século XIX*: uma visão sociocultural e política de 1890 a 1901. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

SEVCENKO, N. *Literatura como missão*: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SIMÕES JÚNIOR, A. *A sátira no Parnaso*: estudo da poesia satírica de Olavo Bilac em periódicos de 1894 a 1904. São Paulo: Editora Unesp, 2007.

SKURA, M. A. Discourse and the Individual: the Case of Colonialism in *The Tempest*. *Shakespeare Quarterly*, Washington DC, n. 40, p. 42-70, 1989.

SOBLE, A. *Pornography*: Marxism, Feminism, and the Future of Sexuality. New Haven: Yale University Press, 1986.

THÉRENTY, M-Ève. *La littérature au quotidien: poétiques journalistiques au XIXe siècle*. Paris: Éditions du Seuil, 2007. DOI: <https://doi.org/10.14375/NP.9782020947336>

VERÍSSIMO, J. O Sr. Coelho Neto. In: _____. *Estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Garnier, 1904. p. 1-24.

VIEIRA, R. F. *Uma penca de canalhas: Figueiredo Pimentel e o naturalismo no Brasil*. 2015. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, 2015.

WILLIAMS, L. *Hard Core: Power, Pleasure and the Frenzy of the Visible*. Berkeley: University of California Press, 1999.

WILSON, E. *Bohemians: the Glamorous Outcasts*. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000.

WOODMANSEE, M. *The Author, Art and the Market – Rereading the History of Aesthetics*. New York: Columbia University Press, 1994.

Reflexões éticas sugeridas por representações de fantasmas na literatura brasileira

Ethical reflections suggested by representations of ghosts in Brazilian literature

Cilza Bignotto

Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto, Minas Gerais / Brasil

cilzab@uol.com.br

Resumo: A representação de fantasmas na ficção brasileira costuma se vincular à transmissão de valores morais ou ao seu questionamento ético. Este artigo analisa figuras de fantasmas presentes em obras literárias de José Justiniano Rocha, Bernardo Guimarães, Monteiro Lobato, Ronaldo Correia de Brito e Marcelo Ferroni. O objetivo principal é identificar as mudanças no modo de representar fantasmas e seus discursos em narrativas literárias, apresentando algumas hipóteses que vinculam essas mudanças a diferentes reflexões éticas sobre códigos morais existentes na sociedade brasileira.

Palavras-chave: ética; moral; fantasmas; literatura brasileira.

Abstract: The representation of ghosts in Brazilian fiction is usually related to the transmission of moral values or to their ethical questioning. This article aims to analyze figures of ghosts present in literary works by José Justiniano Rocha, Bernardo Guimarães, Monteiro Lobato, Ronaldo Correia de Brito and Marcelo Ferroni. The main objective is to identify the changes in the way ghosts and their discourses are represented in literary narratives, proposing some hypotheses that relate these changes to distinct ethical reflections on the moral codes found in Brazilian society.

Keywords: ethics; morals; ghosts; Brazilian literature.

Recebido em: 21 de setembro de 2016.

Aprovado em: 17 de fevereiro de 2017.

Para Duda Machado

A presença de fantasmas na ficção brasileira é numerosa, embora discreta. A não ser que consideremos Brás Cubas uma assombração, espectros não costumam protagonizar romances e contos; permanecem nas sombras – com o perdão do trocadilho – de narrativas, como personagens secundárias de obras igualmente secundárias do cânone nacional (MENON, 2008, p. 167-178). Nos romances deste século, eles continuam habitando as brechas das tramas, seja em obras prestigiadas pela crítica, como o romance *Galileia* (2008), de Ronaldo Correia de Brito, seja em textos de recepção pouco festiva, como *Das paredes, meu amor, escravos nos contemplam* (2014), de Marcelo Ferroni. A representação de fantasmas nos romances desses autores apresenta os mesmos contornos dos espectros retratados em obras literárias do passado. Em quase duzentos anos de ficção brasileira, as formas descarnadas de espectros fictícios pouco mudaram; os conteúdos de suas mensagens, porém, sofreram grande transformação.

Os fantasmas continuam aparecendo nas páginas literárias para cobrar das personagens vivas deveres não cumpridos ou para lamentar a felicidade não alcançada; em outras palavras, reivindicam ou recordam ações relacionadas aos dois eixos alicerçantes da Moral, a busca da felicidade e o cumprimento do dever, nas muitas formas que assumiram ao longo da história do Ocidente. Embora as representações de espectros e seus discursos aparentemente constituam um lugar-comum imutável, resistente à passagem do tempo, às propostas de movimentos literários, às transformações da própria ideia de literatura, é possível verificar modificações substanciais em suas mensagens.

Para examinar de que maneira ocorrem essas mudanças, é necessário, em primeiro lugar, estabelecer o que se entende por moral neste texto; em segundo, examinar, por meio de alguns exemplos emblemáticos, o modo como fantasmas são retratados na ficção brasileira nos últimos dois séculos.

Moral, termo que pode assumir diversos significados, é entendida, aqui, como

[...] conjunto de princípios, preceitos, comandos, proibições, permissões, normas de conduta, valores e ideais de vida boa que, em seu conjunto, constituem um sistema mais ou menos coerente, próprio de um grupo humano em determinada época histórica. Nesse uso do termo, moral é um sistema de conteúdos que reflete determinada forma de vida. Esse modo de vida não costuma coincidir totalmente com as convicções e os hábitos de todos e de cada um dos membros da sociedade tomados isoladamente. (CORTINA; MARTÍNEZ, 2005, p. 13).

Obras literárias, como as que examinaremos a seguir, costumam retratar justamente as tensões e os dilemas provocados por diferentes convicções e hábitos encontrados no interior de uma sociedade. O fato de essas tensões e dilemas serem plasmados em mundos fictícios, construídos por ambivalências e habitados por fantasmas, pode favorecer a percepção de tópicos comumente debatidos no campo da Ética, disciplina da Filosofia que analisa os problemas morais e procura investigar, entre outros fatores, que argumentos justificam e sustentam as diferentes normas aceitas como guias de conduta em diferentes sociedades. Muitas vezes, entretanto, obras literárias podem funcionar mais como catecismos, expondo instruções morais por meio de perguntas e respostas, do que como arenas de debate ético sobre as regras seguidas por grupos sociais. Roland Barthes definiu bem como as escolhas de cada escritor podem dar diferentes valores à literatura em suas relações com aspectos morais e éticos:

Pode-se fazer da literatura um valor *assertivo*, quer na repleção, harmonizando-a com os valores conservadores da sociedade, quer na tensão, fazendo dela o instrumento de um combate de libertação; ao inverso, pode-se conceder à literatura um valor essencialmente *interrogativo*: a literatura se torna então o signo (e talvez o único signo possível) dessa opacidade histórica na qual vivemos subjetivamente; admiravelmente servido por aquele sistema decepcionante que, a meu ver, constitui a literatura, o escritor pode ao mesmo tempo engajar profundamente sua obra no mundo, nas perguntas do

mundo, mas suspender esse engajamento precisamente ali onde as doutrinas, os grupos, e as culturas lhe sopram uma resposta. A interrogação da literatura é, então, num único e mesmo movimento, ínfima (com relação às necessidades do mundo) e essencial (já que é essa interrogação que a constitui). (BARTHES, 2009, p. 74)

As primeiras narrativas brasileiras sobre fantasmas assumem o valor assertivo descrito por Barthes. Encontramos assombrações já nos primeiros contos e romances em folhetins publicados pela recém-criada imprensa brasileira; quase sempre femininas, essas entidades surgem para lembrar aos vivos deveres morais ou conceitos de felicidade harmonizados com os valores conservadores da elite brasileira do período. Na década de 1830, diversas narrativas publicadas em periódicos e livros incluem a aparição de fantasmas, provavelmente por influência da primeira onda romântica no país. Entre elas, destacamos “Um sonho” (1836), de Justiniano J. da Rocha (ROCHA, 1960, p. 55-60), “Um primeiro amor” e “Maria” (1837), de João Manuel Pereira da Silva (SILVA, 1960, p. 11-125). Nesses contos, os espectros de mulheres brancas surgem para admoestar alguém a respeito de regras morais ligadas, principalmente, a práticas sexuais.

No conto “Um sonho”, a protagonista, Teodora, é filha de Tereza, mulher que abandonara o lar materno para viver na “abjeção do vício”. Após a morte da avó, que a criara para seguir com rigor certos preceitos morais, Teodora se torna “criminosa” como a mãe, pois não consegue manter a promessa de “morrer antes de fome e privações, do que viver com o auxílio do crime e do vício”. Para sobreviver, a moça, “em troca de sua virtude”, recebe de um amante os “gozos da opulência”. Afinal, acometida pela “horrível tísica”, Teodora “começou a refletir no passado de sua existência, e o remorso agravou-lhe os padecimentos”. É o influxo desse remorso que parece dar forma à aparição surgida em sua cabeceira:

Uma noite, alguns minutos de trégua lhe haviam dado seus sofrimentos, a mísera dormia; de súbito, evocada do túmulo, sua mãe aparece à sua cabeceira, descarnado e lívido esqueleto.

– Teodora, disse-lhe, não quiseste seguir os conselhos de tua avó, preferiste o exemplo de tua mãe; pois bem, venho aplaudir-te; daqui a três dias estarás comigo... no inferno... Quero dar-te uma amostra dos gozos que juntas

teremos: ouve-me, e chegando-se para o cravo, sentou-se no banquinho, e seus ossos rangeram; começou a tocar, e de cada tecla em que descansavam os ossos de seus dedos não saíam sons, mas erguia-se rubra labareda... (ROCHA, 1960, p. 59)

Embora o narrador afirme que “tudo foi um sonho, um horrível pesadelo”, Teodora morre “daí a três dias”. O grande problema proposto pela narrativa não é, contudo, o da existência do fantasma de Tereza ou o da amplitude de seus poderes sobre a vida da filha. A aparição, onírica ou real, apresenta à consciência de Teodora seu julgamento, que, nessas circunstâncias, caracteriza-se como moral. Para Cortina e Martínez, a “própria pessoa (sua consciência) é ao mesmo tempo quem promulga o comando moral, o destinatário desse comando e o tribunal perante o qual responde.” (CORTINA; MARTÍNEZ, 2005, p. 41). Nessa perspectiva, as normas morais se diferenciam das legais, julgadas externamente, nos tribunais da justiça. A jovem recebe (e aceita) sua sentença num âmbito interno, vinculado à consciência.

Os “conselhos” transmitidos pela avó de Teodora, e desobedecidos por sua mãe, seriam parte do código moral que regia o comportamento de mulheres das classes dominantes no Brasil do início do XIX. Conforme as normas daquele código, a ameaça da miséria ou a promessa de felicidade não poderiam justificar práticas sexuais como as de Teodora, as quais manchariam a honra da mulher e a de sua família e, portanto, deveriam ser punidas. No conto, a punição se estende para além da morte, num inferno que sugere conexões, bastante enviesadas, entre regras morais e normas religiosas. Como lembra James Rachels (2003, p. 58), as pessoas costumam interpretar as Escrituras e tradições cristãs de modo a justificar regras morais previamente adotadas. A crença em fantasmas alimentou intermináveis debates teológicos nos últimos quinhentos anos, que procuraram acomodar aos preceitos da Igreja a existência de almas penadas e suas motivações para assombrar os vivos. Conforme Jean Delumeau (2009, p. 138), “o cristianismo encarregou-se pouco a pouco da crença nos espectros, dando-lhe uma significação moral e integrando-a numa perspectiva de Salvação eterna.” No início do século XIX, quando “Um sonho” foi publicado, o catolicismo já havia transformado o purgatório, ou “inferno provisório”, em um “grande reservatório de fantasmas”.

As imagens que se justapõem na aparição retratada no conto funcionam como índice das tensões provocadas pelas escolhas de Tereza no âmbito moral e das consequências não apenas de seus atos, mas dos de sua filha. A figura do esqueleto remete à deterioração da beleza, da saúde, da carne – invólucros desfeitos pela corrupção moral. O cravo, objeto preferido da mãe, parece emular o corpo, como instrumento de prazer que se transforma em instrumento de dor. As teclas produzem parte das labaredas que consomem Tereza, o que não a impede de continuar tocando o cravo, situação das mais instigantes.

Como fantasma, Tereza parece existir numa dimensão em que o tempo não é linear. Sua danação ocorre no mesmo momento em que ela goza ao tocar o cravo. Ela prevê “gozos” e sofrimentos para Teodora, com quem irá compartilhar esse inferno não predito nas Escrituras, em que prazer e dor, passado e futuro se superpõem. Fosse a narrativa um pouco mais sofisticada, a circunstância extraordinária experimentada por mãe e filha poderia levar a questionamentos éticos concernentes às ligações entre identidade e responsabilidade moral, que remontam a Platão e Lucrécio. No *Fédon*, Sócrates afirma que a alma sobreviverá à morte do corpo e “existirá em si mesma e por si mesma” (PLATÃO, 1972, p. 74). Livre dos males físicos, a alma poderia, finalmente, conhecer a sabedoria. Lucrécio, por sua vez, não concebia a existência de alma e espírito (os quais distinguia) sem o corpo; a morte era eterna e o inferno, presente: daí a necessidade de “ser justo e não procurar a vanglória” (FERRONATO, 1975, p. 42). A alma de Tereza conserva sua identidade e os traços da deterioração de seu corpo, que parecem operar como metáforas de sua corrupção moral.

Na época em que o conto veio à luz, Locke, e posteriormente Kant, já haviam dado novas diretrizes para as discussões no campo da Ética. Não é possível esmiuçá-las neste artigo, mas é preciso pelo menos apontar as duas grandes perguntas que vêm traduzindo, desde Kant, a preocupação ética: “a pergunta pelo bem positivo ‘que *podemos* fazer para sermos felizes?’; e a pergunta pela indispensável manutenção do bem positivo ‘que *devemos* fazer para que todo homem se encontre em situação de alcançar a felicidade?’” (CORTINA, 2009, p. 46). As filosofias morais inspiradas por Kant buscam hoje, segundo Cortina, “esclarecer quem tem e por que tem direito à felicidade e traçar o marco normativo dentro do qual quem ostenta esse direito pode vê-lo fomentado e respeitado.” (CORTINA, 2009, p. 47). É tentador levar essas questões

para o conto “Um sonho”, no qual obviamente nenhuma das personagens femininas tem direito à felicidade, mas essa empresa seria completamente fora de propósito em texto tão assertivo, para lembrar a classificação de Barthes. O conto anedótico de Justiniano Rocha, que mais parece o esqueleto de um mandamento moral revestido de pouquíssima carne literária, nem sugere, nem permite qualquer aprofundamento rumo às ideias kantianas sobre filosofia moral e seus desdobramentos em variadas éticas deontológicas.

Vale mencionar, pelo menos, algumas questões suscitadas pelo conto a respeito dos *deveres* morais e suas relações com a identidade pessoal. Pode alguém ser responsabilizado por uma ação passada quando já não é mais idêntico a quem era quando realizou a ação? O fantasma de Tereza, lívido esqueleto, é nada idêntico à Tereza que desfrutara de amantes, música e outros prazeres. Que critérios utilizar para definir a identidade de alguém como algo único e semelhante ao longo do tempo?¹ O ato de tocar cravo pode servir como elemento de continuidade entre o que Tereza havia sido, quando viva, e o que ela havia se tornado depois de morta. Entretanto, se o hábito (memória tão associada ao corpo, por sinal)² de tocar música é atribuído a Tereza em circunstâncias as mais distintas, a fim de determinar sua identidade, uma eventual escolha de sua parte para separar-se do instrumento equivaleria a uma separação de si mesma. Essa possibilidade permitiria leituras mais sofisticadas de sua insistência em tocar o cravo, e tudo o mais que o instrumento simboliza, apesar de conhecer as consequências do ato.

No entanto, qualquer tentativa de explorar um pouco mais a superficial representação construída por Justiniano Rocha esbarra no fato de que o fantasma de Tereza assemelha-se a inúmeros outros encontrados em obras românticas, repetidas a ponto de figuras fantasmagóricas tocando cravos, pianos e órgãos terem se tornado clichês, mais tarde reivindicados pelo cinema, pela televisão, pelos *videogames*. Conforme recentes tendências na antropologia e na sociologia, esse tipo de figura faria parte de um conjunto de instrumentos culturais, que Ann Swidler

¹ Sobre as discussões contemporâneas a respeito de Ética e Identidade, ver SHOEMAKER, 2016.

² Conferir o conceito de memória-hábito de Paul Connerton, em cuja definição os automatismos corporais são de fundamental importância (CONNERTON, 1999, p. 40-45).

chamou de “*repertoire*” ou “*tool kit*” (SWIDLER, 1986, p. 773). Em sua visão, a cultura seria um repositório de formas simbólicas disponíveis para expressar experiências e sentidos. Fariam parte desse gigantesco arquivo de memória coletiva os mais diversos veículos de significação: crenças, práticas rituais, formas artísticas, linguagens, costumes, lendas como as de fantasmas. As pessoas usariam essa “caixa de ferramentas” de símbolos, histórias, rituais, visões de mundo para resolver diferentes tipos de problemas.

Desse modo, determinados elementos temáticos em obras literárias ou referências intertextuais a outros textos podem indicar que autores compartilhavam com seus leitores um repertório comum. Representações de fantasmas condensariam preceitos morais, comunicados de modo eloquente por meio de aspectos como a decadência da carne, lembrança dos erros do passado, ou labaredas de fogo, ameaça da punição futura. Determinadas caracterizações de figuras fantasmagóricas podem sugerir, ainda, a tomada de posição de um autor para se vincular a um grupo específico de autores, a um movimento literário, a uma ideia de literatura. À luz dessa concepção, derivada, principalmente, dos trabalhos de Pierre Bourdieu (1996) sobre campo literário,³ o cravo tocado pelo fantasma de Tereza pode ser lido mais como sinal do vínculo do autor com as obras de escritores góticos ingleses do que como representação de uma prática cultural comum no Rio de Janeiro da década de 1830.

Ao fim e ao cabo, o fantasma de Tereza tem os contornos desgastados de clichê usado para marcar na imaginação dos leitores da época – principalmente das leitoras – as punições aterrorizantes reservadas a moças “sem moral”. A personagem lembra um modelo criado para a valorização de virtudes como a prudência e a castidade em uma peça de pedagogia moral.

Ao longo do XIX, surgiram no Brasil inúmeros contos e romances de temática sobrenatural, entre os quais se destacam *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, *Dalmo, ou Os mistérios da noite*, de Luís Ramos Figueira, *Ruínas da Glória* (1861), de Fagundes Varela, *Trindade Maldita* (1861), de Franklin Távora, *D. Narcisa de Villar* (1859), de Ana Luísa de Azevedo e Castro, e mais uma miríade de textos literários

³ As concepções de Bourdieu sobre tomadas de posição de escritores e outras ações nas arenas que ele denominou campos literários são esmiuçadas, principalmente, em seu livro *As regras da arte* (BOURDIEU, 1996).

inspirados por leituras de Byron, Hoffmann, Gautier, que tanto fascinaram os românticos de meados do século (ESTEVES, 2014). Nas últimas décadas do Oitocentos, parece ter havido a popularização de histórias macabras em periódicos de grande circulação, do *Jornal do Comércio* e a *Gazeta de Notícias* ao *Jornal das Famílias*, nos quais se encontram traduções de autores como Edgar Allan Poe e produções brasileiras como os contos “Sem olhos” (1872) e “Um esqueleto” (1875), de Machado de Assis, as crônicas do romance *Alfarrábios*, de José de Alencar, as narrativas misteriosas de *Lendas e romances* (1971), *Histórias e tradições da província de Minas Gerais* (1872) e *A ilha maldita* (1879), de Bernardo Guimarães, os contos de *Demônios* (1895), de Aluísio Azevedo. Chama a atenção, tanto nessas narrativas como em outras, a recuperação de lendas de matriz oral, nas quais, invariavelmente, os fantasmas reclamam justiça para crimes impunes, recordam a persistência de amores irrealizados ou encarnam remorsos originados de comportamentos desviantes das regras morais que deveriam ter sido obedecidas.

O conto “A dança dos ossos”, que integra a coletânea *Lendas e romances*, de Bernardo Guimarães, é bom exemplo da formatação que as histórias de fantasmas recebem no período. No conto, o narrador, homem erudito que viaja pelo sertão de Minas Gerais, dá voz a um velho barqueiro, o qual relata a história do fantasma do cabo Joaquim Paulista, morto de maneira cruel por um companheiro do mesmo destacamento, Timóteo, que o acusava de haver roubado a antiga namorada. Antes de ser assassinado com facadas, o cabo fora torturado com picadas de cobras venenosas. Como o assassino e seu cúmplice não o enterraram adequadamente, o corpo terminou destroçado por animais e espalhado pela mata.

A descrição do fantasma de Paulista, feita pelo barqueiro, tem alguns pontos em comum com a do fantasma de Tereza, de “Um sonho”:

A lua batia de chapa na areia branca do meio da estrada. Enquanto eu estou esporeando com toda a força a barriga do burro, salta lá, no meio do caminho, uma cambada de ossinhos brancos, pulando, esbarrando uns nos outros, e estalando numa toada certa, como gente que está dançando ao toque de viola. Depois, de todos os lados, vieram vindo outros ossos maiores, saltando e dançando da mesma maneira.

Por fim de contas, veio vindo lá, de dentro da sepultura, uma caveira branca como papel, e com os olhos de fogo; e dando pulos como sapo, foi-se chegando para o meio da roda. Daí começaram os ossos todos a dançar em roda da caveira, que estava quieta no meio, dando de vez em quando pulos no ar, e caindo no mesmo lugar, enquanto os ossos giravam num corrupio, estalando uns nos outros, como fogo da queimada, quando pega forte num sapezal. (GUIMARÃES, 1871, p. 203-204)

Aos poucos, os ossos vão se juntando até formar o esqueleto completo de Joaquim Paulista. A descrição do fantasma lembra as muitas representações da *danse macabre*, comum no repertório de populações da Europa desde o início do século XV (DUBY, 1996, p. 243), cuja função era advertir da inevitabilidade da morte, que não distingue hierarquias sociais (daí a ausência de roupas e adereços), e da necessidade de praticar atos piedosos e responsáveis. Tal como a aparição de Tereza, a de Paulista apresenta apenas os ossos e, também como ela, surge acompanhada de fogo e de uma forma de arte, neste caso, a dança. Música e dança parecem evocar a humanidade dos corpos desfigurados pela corrupção da carne e da moral.

Há algumas divergências dignas de nota, porém, entre as aparições. O fantasma de Paulista se mostra a todos os que passam pela cova rasa que deveria ter sido seu túmulo, no local onde ele fora assassinado. Os mortos que retornam como espectros, por terem sido assassinados ou por terem ficado insepultos, são tema comum nos registros de várias culturas (DELUMEAU, 2009, p. 120-139). Na literatura ocidental, o mais famoso desses fantasmas provavelmente é o do pai de Hamlet, que, na peça homônima de Shakespeare, aparece seguidamente a soldados até que o filho vá vê-lo e ouça sua exigência de vingança contra o assassino. A teoria freudiana do recalque levou Harald Weinrich a classificar essas aparições como exemplos do “esquecer não pacificado” (WEINRICH, 1997, p. 168 *apud* ASSMAN, 2011, p. 188). Nessa perspectiva, fantasmas como o de Paulista seriam imagens de um passado não resolvido, que retorna para lembrar aos vivos valores morais ignorados, leis desobedecidas, crimes impunes. Paulista, ao contrário de Tereza, não fala; sua mensagem é entendida e transmitida pelas vozes dos vivos.

Essas vozes merecem exame mais pormenorizado.

É digno de nota, em “A dança dos ossos”, o fato de a história do fantasma e de suas aparições ser narrada por um velho barqueiro a um homem douto, o narrador principal. Artificio semelhante foi usado por numerosos autores do final do XIX e do início do XX, entre os quais Monteiro Lobato, Gastão Cruls, Viriato Correa, Afonso Arinos e outros nomes hoje agrupados sob a rubrica do regionalismo. Os fantasmas aristocráticos e articulados, como Tereza, cediam lugar aos espectros da gente comum dos grotões brasileiros, cujas vozes pareciam necessitar de intermediários para serem ouvidas e entendidas.

A estrutura do conto “Os negros” (1920), de Monteiro Lobato (LOBATO, 1994, p. 73-105), é semelhante à encontrada em “A dança dos ossos”: um narrador anônimo, de linguagem erudita, viaja pelo interior de São Paulo, por volta de 1920, acompanhado de um amigo, Jonas. Chegam às ruínas de uma fazenda, habitada por Pai Bento, negro ancião que trabalhara na propriedade como escravo. O lugar é conhecido como “Casa do Inferno”, devido às crueldades cometidas pelo antigo dono, capitão Aleixo, contra escravos. Neste conto, o inferno é um lugar concreto e repleto de cinzas, daguerreótipos e morcegos.

Os amigos decidem passar a noite na casa-grande, onde o narrador investiga os vestígios da vida familiar de Aleixo, sugeridos pelos objetos, em grande parte europeus, guardados nos cômodos, e pelos fragmentos de vozes de escravos, guardados na memória de Pai Bento. Jonas, porém, mostra-se alheio a tudo, “vazio de si próprio” (LOBATO, 1994, p. 82). Levado para a sala principal da casa, vê o retrato de Izabel, filha de Aleixo; agarra a imagem, beija-a e chora. O narrador percebe que Jonas “não era o mesmo”; era “outro”, Fernão, imigrante português empregado na fazenda, que vivera um caso de amor com Izabel (LOBATO, 1994, p. 84). Como a moça lhe era moralmente interdita, Fernão foi emparedado vivo por Aleixo e seus capangas numa das salas. Seu espírito, encarnado em Jonas, narra a história de sua vida e de sua morte sob o domínio do capitão.

Em comparação com “Um sonho” e “A dança dos ossos”, a estrutura narrativa construída por Lobato é bastante sofisticada. A história de Fernão e Izabel é narrada por diferentes vozes, que oferecem diferentes perspectivas sociais e temporais para os acontecimentos passados na fazenda. No início do conto, o narrador-protagonista estabelece diálogo com Pai Bento, que lhe conta boa parte da história de sua vida. A conversa entre os dois é marcada por declarações de respeito mútuo, que parece

penosamente cultivado entre as poucas brechas deixadas por três décadas de abolição na arquitetura das relações entre brancos e negros, fortificada por quatro séculos de escravidão. A todo momento, a conversa que parecia fluir entre iguais esbarra nas lembranças ainda muito presentes da desigualdade:

O excelente negro sorriu-se, com a gengiva inteira à mostra, e disse:

– Pois é apeá. Casa de pobre, mas de bom coração. Quanto a “de comer”, comidinha de negro velho, já sabe...

Apeamos, alegremente.

– Angu? – chasqueou o Jonas.

O negro riu-se:

– Já se foi o tempo do angu com “bacalhau”...

– E não deixou saudades, hein, tio Bento?

– Saudades não deixou, não, eh! eh!...

– Para vocês, pretos; porque entre os brancos muitos há que choram aquele tempo de vacas gordas. Não fosse o Treze de Maio e não estava agora eu aqui a arrebentar as unhas neste raio de lâtego, que encruou com a chuva e não desata. Era servicinho do pajem... (LOBATO, 1994, p. 76)

Branco e negro parecem usar a ironia para tentar aplinar, por meio do riso, as arestas que os separam; não parece possível calar sobre a escravidão, e não parece possível falar apropriadamente dela. Cada declaração elogiosa é abalada por aquela descarga que, para Bauman, constitui o ressentimento: “um subproduto das configurações sociais que põem os interesses em conflito e seus portadores em luta.” (BAUMAN, 2011, p. 77). O efeito do ressentimento seria produzido, principalmente, por três tipos de relações: “a humilhação (a negação da dignidade), a rivalidade (o estado de competição) e a ambivalência temerosa [...]” (BAUMAN, 2011, p. 77). A relação entre o narrador protagonista e Pai Bento (nome dos mais sugestivos) é marcada pela ambivalência temerosa, pontuada por um riso que talvez pretenda minimizar humilhação e rivalidade. Apesar da tensão provocada pela ambivalência temerosa, os dois insistem em dialogar e terminam por ensaiar um rearranjo das configurações sociais que provocam o ressentimento. A certa altura, o narrador-protagonista afirma: “Pois, amigo Bento, saiba que você é um herói e um grande filósofo por cima, digno de ser memorado em prosa ou verso pelos homens que escrevem nos jornais.” (LOBATO, 1994, p. 78).

Essa declaração é fundamental para estabelecer a moldura ética pela qual serão dados a conhecer os problemas morais narrados por Fernão.

Em primeiro lugar, o reconhecimento (ainda que puramente retórico) de Pai Bento como herói, e principalmente filósofo, estabelece o homem negro como ser racional, digno e autônomo. Lembremos a segunda formulação do imperativo categórico de Kant, na *Metafísica dos costumes*: “Age de tal maneira que uses a humanidade, tanto na sua pessoa como na pessoa de qualquer outro, sempre e simultaneamente, como fim e nunca simplesmente como meio.” (KANT, 1986, p. 146). Está pressuposta nessa formulação a ideia de que o homem é fim em si mesmo; seu fim último é sua própria existência. Usar uma pessoa como instrumento, sem seu consentimento, como ocorre na escravidão, significa negar sua autonomia, sua dignidade, sua condição de sujeito de direito. Não é preciso lembrar que a liberdade, portanto, é condição primeira para o exercício da autonomia e para a garantia da dignidade.

Em segundo lugar, ao reconhecer Pai Bento como filósofo, o narrador reconhece – e legitima – a trajetória do ex-escravo, considerada inferior por seu grupo étnico e social, como altamente intelectual. Tal reconhecimento é indispensável para o *diálogo* que abre o conto, por meio do qual homens de origens e trajetórias absolutamente diversas esclarecem juntos o que seria a verdade e o bem nos contextos da escravidão e dos anos subsequentes à abolição. Para Adela Cortina, o diálogo, como “meio apropriado para expressar a autonomia humana” permitiria à ética

situar-se a meio caminho entre o absolutismo, que defende unilateralmente um código moral determinado, e o relativismo, que dissolve a moralidade; entre o utopismo, que garante a vinda iminente de um mundo perfeito, e o pragmatismo, que elimina toda dimensão utópica, perdendo-se na pura estratégia presente ou, o que dá no mesmo, na imoralidade. Talvez por essas razões as filosofias morais mais importantes de nosso momento, tanto “liberais (Rawls, racionalismo crítico) como “socialistas”(Apel, Habermas, Heller), centrem sua atenção no diálogo. (CORTINA, 2009, p. 48)

No espaço fictício do conto, Pai Bento e o narrador, embora eivados de ressentimento, são capazes de pôr em exercício a autonomia, por meio da qual os homens têm dignidade. Agem pela determinação

de suas vontades, conseguem abstrair-se de suas diferenças e fins particulares para atuar como legisladores de um possível “reino dos fins”, ou comunidade moral ideal, utopia que, para Kant, moveria as ações morais rumo a um futuro em que cada pessoa seria considerada um fim em si mesma. Estão aptos para submeter a si mesmos às leis de que são autores, conforme postula a primeira formulação kantiana do imperativo categórico: “Age apenas segundo uma máxima tal que possas, ao mesmo tempo, querer que ela se torne lei universal” (KANT, 1986, p. 59). As ações dos dois homens parecem seguir essa máxima, tão difícil de alcançar no mundo real, justamente por fatores como o ressentimento que permeia as relações.

A ética dialógica sugerida pelas cenas iniciais do conto projeta vários efeitos de sentido na narrativa de Fernão. A tensão entrevista no diálogo entre Pai Bento e o narrador ganha outras proporções quando comparada à tensão dos diálogos travados entre brancos e negros oitenta anos antes, quando Aleixo era o senhor de todos. Em contraste com a violência enfrentada por Fernão e os escravos da fazenda, as descargas de ressentimento presentes na relação entre o narrador e Pai Bento são suavizadas a ponto de parecer que o “reino dos fins” está sendo de fato experimentado por eles. Por outro lado, a memória dos horrores da escravidão revela recantos da ambivalência temerosa entre brancos e negros. O espírito do português descreve os diferentes preceitos morais que regiam a vida de homens e mulheres, pobres e ricos, livres e escravos na fazenda. O diálogo travado entre ele e Izabel, no início do namoro, é um exemplo das tensões originadas pelos códigos de conduta distintos que deveriam ser obedecidos por diferentes grupos sociais:

– Dona Izabel, que é menina rica, não imagina a posição desgraçada de quem é pobre. O pobre forma neste mundo uma casta maldita, sem direito a coisa nenhuma. O pobre não pode nada...

– Pode, sim. Pode uma coisa...

– ?

– Deixar de ser pobre.

– Não falo da riqueza do dinheiro. Essa é fácil de alcançar, depende apenas de esforço e habilidade. Falo de coisas mais preciosas que o ouro. Um pobre, tenha o coração que tiver, seja a mais nobre das almas, não tem o direito de erguer os olhos para certas alturas...

– Mas se a altura quiser descer até ele? – retrucou audaciosa e vivamente a menina. (LOBATO, 1994, p. 85)

Fernão e Izabel, embora legalmente livres, são sujeitos sem autonomia. Suas vontades não são livres, de modo que não podem obedecer às leis morais que eles mesmos se dão. Ao tentar viver de acordo com os princípios de moralidade que criam, em conjunto com Liduína, descobrem-se coisas, em lugar de pessoas. Sofrem a tortura, a mutilação e a morte. Fernão, Izabel, Liduína e os escravos, assim como Tereza e Paulista, são parte de grupos marginalizados; suas mortes fazem lembrar o que se convencionou chamar, em meados do século XX, de *assassinato categórico*: “a aniquilação física de homens, mulheres e crianças pelo seu pertencimento (ou atribuição) a uma categoria de pessoas imprópria para a ordem planejada, e sobre a qual, por isso, uma sentença de morte foi sumariamente proferida.” (BAUMAN, 2011, p. 87). O termo assassinato categórico foi cunhado para denominar o genocídio de judeus europeus na Alemanha nazista e os muitos outros massacres de grupos étnicos, raciais e religiosos ocorridos desde então.

As particularidades da história da opressão a negros, índios e mulheres na América Latina levaram ao surgimento, na década de 1970, da Ética da Libertação, uma das principais éticas da contemporaneidade (CORTINA, 2009, p. 63). Seu representante mais proeminente, o filósofo argentino Enrique Dussel, formulou a filosofia da libertação, da qual faz parte a dimensão ética, como “libertação neocolonial do último e mais avançado grau de imperialismo”:

Contra a ontologia clássica do centro, desde Hegel até Marcuse, para mencionar o mais lúcido da Europa, levanta-se uma filosofia de libertação da periferia, dos oprimidos, a sombra que a luz do ser não pode iluminar. Do não-ser, do nada, do outro, da exterioridade, do mistério do sem-sentido, partirá o nosso pensamento. Trata-se, portanto, de uma “filosofia bárbara”. (DUSSEL, 1982, p. 21)

O propósito maior da Ética da Libertação é que o “reino dos fins” kantiano seja concretizado, de modo a que cada indivíduo possa assumir a direção do projeto moral da sociedade em que vive. A peculiaridade dessa ética, conforme Cortina, é o fato de aparecer nos países latino-americanos “como uma proposta de subverter totalmente a ordem sociopolítica estabelecida por razões morais” (CORTINA,

2009, p. 63). Não cabe aqui explorar as propostas e os problemas da Ética da Libertação; sua menção neste artigo é motivada pelo fato de seus criadores e defensores, como Dussel, voltarem-se para as pessoas integrantes daqueles grupos sociais considerados “periféricos”, os quais parecem constituir o grande reservatório de fantasmas que alimenta a literatura brasileira. Não surpreende, afinal, que os indivíduos definidos pela filosofia da libertação como “não-ser”, “nada”, “outro”, sejam representados em obras literárias como fantasmas; que sejam chamados, como Fernão, de “nada” e de “outro”.

O espírito do português é um “não-ser” que murmura a memória de sua morte “em solilóquio, aos arrancos, às vezes entre soluços, outras num ciclo imperceptível” (LOBATO, 1994, p. 81); o narrador necessita traduzir sua “linguagem taquigráfica” em “língua corrente”. Esse e outros procedimentos adotados por Lobato para representar o fantasma são mais refinados do que aqueles usados por Justiniano Rocha e Bernardo Guimarães. Em lugar de descrever longamente elementos conhecidos do *repertoire* relativo a fantasmas, o autor opta por fazer o espírito encarnar em Jonas, de modo que todo destaque seja dado a sua voz balbuciante de vítima esquecida. A estratégia evita que o foco do leitor seja desviado das importantes questões éticas sugeridas pela narrativa do espírito para “a mesma ária das correntes arrastadas” de que seria pródiga e “pobre” a “imaginativa popular” (LOBATO, 1994, p. 80).

Outro efeito provocado por esse tipo de representação é o das possibilidades de sentido propostas pelo ato do espírito de Fernão ocupar o corpo de Jonas e falar por sua voz. De certo modo, Jonas experimenta aquele “ponto de vista moral” que, no entender da corrente ética do utilitarismo, permitiria a uma pessoa pôr-se no lugar de outra e saber o que lhe provoca dor ou prazer. Outras personagens vivem, de outras maneiras, a experiência da afinidade moral, um dos temas principais do conto. Fernão, despertado pelo amor a Izabel, aos poucos se descobre coisa e se põe no lugar dos negros escravizados, cujos sofrimentos até então testemunhara com pena, mas a distância. Liduína, também movida pelo amor, declara a Izabel ser “mais sua amiga do que sua escrava”; por sua vez, Izabel, única branca que sofria quando algum escravo era torturado pelos feitores, sente-se tão “meio” quanto os negros. Obviamente, nenhuma das personagens poderia se colocar totalmente no lugar de outra, esvaziando-se de si mesma – esse tipo de simpatia, segundo Cortina, é extremamente problemático como exigência para

um eticista, porque “deveria ser assumido por um observador dotado de características sobrenaturais” (CORTINA, 2009, p. 30).

O capitão Aleixo é incapaz de tal simpatia, porém; considera os escravos “meios” e confere a qualidade de coisa a Fernão, bastante consciente de sua natureza de sombra: “Eu era pobre. Era subalterno. Era nada.” (LOBATO, 1994, p. 88). Izabel, que pensava serem ambos “mais escravos do que os escravos do eito” (LOBATO, 1994, p. 100), também termina usada como meio. Por esse viés, o título “Os negros” pode ser entendido não apenas como relativo às pessoas escravizadas na fazenda, mas como referência, também, ao processo de sujeição dos amantes brancos que os transforma em meios quase quanto o faz com os negros.⁴ Quase; porque os negros eram tratados com ainda maior violência.

Fernão havia entendido, em suas reflexões sobre o amor por Izabel, que as normas morais, religiosas, legais estavam submetidas a uma estrutura contra a qual ele não podia lutar (LOBATO, 1994, p. 99). Os senhores de terras detinham o monopólio do poder econômico, social e político, que estruturava a sociedade e suas regras. Fernão foi emparedado na casa-grande, símbolo maior dessa estrutura que formatava os comportamentos sociais, regras morais incluídas. Sua tentativa de viver como autonomia foi vista como desajuste na ordem estabelecida; sua incorporação aos alicerces da casa pode ser entendida como ajuste violento a essa mesma ordem. Fernão, Izabel, Liduína, os escravos sem nome fariam parte da categoria do *Homo sacer*, conforme a interpreta Giorgio Agamben. Nessa categoria, estariam as pessoas expostas à violência sem sanções, cometida por qualquer um, dado que suas vidas seriam desprovidas de valor ou significado moral. O assassinato do *Homo sacer* não é passível de punição, pois “não é classificado nem como sacrifício e nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio.” (AGAMBEN, 2007, p. 90). Na história do Brasil, multidões permaneceram e permanecem nesse limbo da exceção e da exclusão, de onde parece surgir a maior parte dos fantasmas da ficção nacional.

⁴ Outras possibilidades de leitura do título e do conto podem ser conferidas no ótimo ensaio de Hélio Guimarães, “‘Os negros’, ou a história fora de si” (GUIMARÃES, 2014, p. 135-145).

O conto de Monteiro Lobato pode ser visto como marco de uma mudança significativa nas narrativas sobre fantasmas até então produzidas no país. O fantasma de Fernão é tão subalterno e tão sem autonomia quanto os de Joaquim Paulista e Tereza. Ao contrário da aparição de “Um sonho”, porém, ele se revolta contra os preceitos morais que o levaram à morte e ao aprisionamento nas paredes, as quais continuam sustentando a fazenda, como a indicar a permanência do funcionamento da hierarquia representada por ela muito tempo após a abolição. Diversamente do fantasma de Joaquim Paulista, Fernão denuncia não apenas a injustiça de sua morte, mas também a de numerosos escravos e mulheres, brancas e negras. Outro elemento a ser notado é o deslocamento da deterioração física, que atinge não o seu corpo, mas o espaço da fazenda, sinédoque da sociedade brasileira.

Quase um século depois da publicação de “Os negros”, dois romances voltam a tematizar a aparição de fantasmas em fazendas arruinadas da elite escravocrata. Ambos apresentam estrutura narrativa semelhante à do conto de Monteiro Lobato: narradores-protagonistas, homens brancos de linguagem erudita, viajam a fazendas antigas, onde entram em contato com fantasmas, testemunhas de um passado de atrocidades. Como ocorre com “Os negros”, esses romances parecem assumir valor *interrogativo*, de acordo com a classificação de Barthes; são obras que se engajam nas perguntas do mundo, mas suspendem o engajamento antes de fornecer respostas sobre os problemas éticos que apresentam.

O narrador do romance *Galileia*, de Ronaldo Correia de Brito, é um médico, Adonias, que viaja com três primos ao sertão de Pernambuco, no que parece ser o início do século XXI, a fim de rever o avô, Raimundo Caetano, que está morrendo. Adonias testemunhará a aparição dos fantasmas que habitam a fazenda Galileia. Dois deles atormentam os vivos há cem anos: o de Donana e o de João Domísio, seu esposo e assassino. Donana foi assassinada porque Domísio tinha a intenção de se casar com uma amante. Para justificar o crime, ele acusou a mulher, falsamente, de adultério. Após o assassinato, Domísio, temendo a vingança dos cunhados, pediu asilo na casa de um irmão padre, que nela vivia com uma índia, com quem tivera doze filhos. O padre o abrigou e o protegeu dos assassinos, suplicando aos cunhados do irmão que “respeitassem as leis da hospitalidade”. Domísio “nunca mais foi visto, fora ou dentro da Casa-Grande do Umbuzeiro.” (BRITO, 1998, p.

55). Como Fernão, ele desapareceu no interior da casa, vista pelo padre como “refúgio, útero materno. Nela, tudo se oculta.” (BRITO, 1998, p. 54). A metáfora da casa-grande ganha outras dimensões, no romance, ao esconder da lei, da moral e da religião não uma vítima, mas um assassino.

Em determinada passagem do romance, Adonias oscila entre o sono e a vigília, quando é chamado pelo fantasma de Donana:

– Adonias!

Fecho e abro os olhos a cada gota, avisto o céu ao longe, as nuvens brancas de água me envolvem e atravesso o limiar de um sonho.

– Quem me chama?

– Donana, sua tia.

Não percebera o vulto estranho. Seria mesmo a esposa de tio Dionísio?

– Desculpe, nem vi a senhora.

– Ninguém me vê mais. Todos andam preocupados com a doença de Raimundo; até me esqueceram.

– Não é isso, tia. Distraí-me contando as gotas da chuva.

– Eu notei que você balbuciava e depois adormeceu. Está cansado?

– Estou. Nem sei mais o que faço.

– Durma, então.

– Eu bem que gostaria, mas não deixam.

– Quem não deixa?

– A senhora.

– Não é verdade; vejo o que acontece na casa e não interfiro.

– Júlia me falou que a senhora vaga pela Galileia desde que morreu. Achei que fosse mentira.

Só quando abro os olhos bem abertos reparo nos trajes de Donana. Ela veste uma longa camisa de algodão branco, a mesma com que tomava banho, quando foi assassinada. Da roupa e dos cabelos molhados não para de escorrer água. Observo os pés descalços, sem os chinelos que serviram de falso testemunho para o crime. Na pressa em fugir do marido, Donana nem pôde calçá-los.

A princípio, há semelhanças entre o fantasma de Donana e o de Tereza, do conto “Um sonho”. Ambas as aparições parecem existir no limiar entre o sonho e a realidade, o sono do esquecimento e o despertar

da memória. Ambas vêm reclamar que sejam lembradas, ainda que por razões distintas. Donana foi morta porque, supostamente, teria tido um amante, circunstância que aproximaria sua história da vivida por Tereza. O adultério, de acordo com o código moral da comunidade em que vivia, era franqueado aos homens, mas punido com a morte no caso das mulheres. A aparição de Donana, tal como a de Joaquim Paulista, serviria para lembrar aos vivos sua inocência, a injustiça de seu assassinato, a impunidade de quem a havia matado. Quando surge para Adonias, ela não apresenta os sinais de corrupção da carne, como ocorre com os fantasmas de Tereza e de Joaquim Paulista. Donana veste uma longa camisa branca – como tantos fantasmas da literatura, do cinema, da televisão – sobre a qual escorre água ininterruptamente. O fogo infernal que envolvia Tereza dá lugar à água, elemento que costuma ser entendido como metáfora do esquecimento (ASSMAN, 2011, p. 181; WEINRICH, 2004, p. 28).

O fantasma, que era esperado, surge quando Adonias (assim como Teodora, no conto “Um sonho”) está atravessando o limiar do sonho, enquanto chove, circunstância parecida com a da aparição do espírito de Fernão. A água que escorre continuamente sobre a figura de Donana parece indicar uma ação que não escapa do pretérito imperfeito, que não cessa de ocorrer enquanto atravessa outros tempos até chegar ao presente de Adonias. A singularidade do espectro, como bem explicou Derrida, é a de ser “esse presente não-presente” (DERRIDA, 1996, p. 21). Donana está e não está presente; a sua aparição nem é seu corpo, nem sua alma; seu tempo é e não é o de Adonias. Ela é um “não-ser”, na terminologia de Dussel; uma representante da antiga categoria dos *Homo sacer*, segundo a concepção de Agamben.

Donana vaga pelo mundo dos vivos, sem interferir nele, a não ser para lembrar a quem consegue vê-la o motivo de sua permanência no umbral entre vida e morte: “– Vigio Domísio e espero o dia em que as mulheres se rebelarão contra seus assassinos.” (BRITO, 1998, p. 169). Essa resposta abre espaço para algumas reflexões a respeito das mudanças percebidas na representação de fantasmas na ficção brasileira dos últimos anos. Em primeiro lugar, a voz de Donana é a de uma mulher não letrada. Pelo que se pôde observar, os fantasmas de pessoas “do povo” costumam ser mudos; falam, na ficção brasileira, aparições como as de Tereza e Fernão, cuja origem garantiria, supostamente, discursos bem articulados. Em segundo lugar, Donana deseja lembrar os crimes cometidos contra *todas*

as mulheres assassinadas, e mais: deseja que as mulheres se rebelem contra seus assassinos.

Se o fantasma de Tereza tinha a função de lembrar a filha de que seus erros não podiam ser esquecidos e, de certo modo, silenciá-la, o fantasma de Donana age para trazer ao presente as vozes daquelas que foram silenciadas no passado e deveriam ter sido esquecidas. Assim, a narrativa de Ronaldo Correia de Brito cria memórias fictícias para um grupo de mulheres marginalizadas que, tradicionalmente, não tiveram espaço nas narrativas da história oficial, da literatura canônica e da pedagogia moral. O discurso de Donana está mais afinado com os pressupostos da Ética da Libertação do que com a moral dominante no sertão nordestino de início do século XX, quando ela teria sido assassinada.

O modo como são construídos tanto a personagem Donana como seu discurso sobre o passado faz pensar nas reflexões de Stuart Hall sobre a representação da memória coletiva em narrativas contemporâneas. Para o teórico, é preciso atentar não apenas para o modo como narrativas de ficção têm procurado recuperar fatos do passado, mas para a condução desse processo, que parece ter como foco os interesses do presente e do futuro. Hall sugere que narrativas da literatura e do cinema representariam “não a redescoberta, mas a produção de identidade”, pois teriam como meta “não uma identidade que se baseie na arqueologia, mas sim em re-contar o passado” (HALL, 1996, p. 68-75). Esse trabalho atuaria como sutura entre os fragmentos de história de grupos oprimidos, como os de mulheres vítimas de violência. Em certo sentido, a literatura permitiria o exercício da ética dialógica entre seres do passado e do presente, apresentando questionamentos a respeito de quem tem direito à felicidade, quem tem autonomia para produzir as próprias regras morais, quem deve receber o ônus de quais deveres.

Ler a ficção brasileira contemporânea, seja a consagrada pela crítica, seja a rotulada comercial, é perceber, em graus variados, a expressão da responsabilidade dos escritores frente aos problemas brasileiros, incluindo os morais e éticos. Para Schøllhammer, “a busca por um efeito literário ou estético, com força ética de transformação, de fato existe e se apresenta claramente na preocupação em colocar a realidade na ordem do dia.” (SCHØLLHAMMER, 2009, p. 56). Um dos desafios da literatura nacional dos dias de hoje é justamente suspender o engajamento, como afirmou Barthes, “onde as doutrinas, os grupos, e

as culturas lhe sopram uma resposta”, fronteira que a indústria midiática transpõe a todo instante. O aparecimento de tantos fantasmas em obras realistas da contemporaneidade talvez seja fruto da busca por efeitos estéticos “com força ética de transformação”. Vale a pena examinar um pouco mais como essas representações de fantasmas são moldadas.

No conto “Os negros”, de Monteiro Lobato, a recriação do passado, e da identidade dos escravos do Vale do Paraíba, é esboçada por meio do recurso da aparição fantasmagórica, que permite atar as pontas de passado e presente, com vistas para o futuro. Entretanto, quem narra o passado dos negros é um imigrante português letrado, que, embora seja vítima de um senhor de escravos, não era, ele mesmo, escravo. Estratagema parecido é observado no romance *Das paredes, meu amor; escravos nos contemplam* (2014), de Marcelo Ferroni. O narrador, um jovem escritor chamado Humberto, vai passar alguns dias com a namorada em uma velha fazenda, também no Vale do Paraíba, que está sendo reformada pela família da moça para se tornar um centro cultural. Lá, enquanto ocorre um crime, os hóspedes se veem às voltas com fantasmas do passado colonial que, como indica o título, teriam sido emparedados. De maneira semelhante à de Donana, esses fantasmas habitam o mundo dos vivos sem, aparentemente, influir nele; existem em estado de latência, do qual podem sair quando o narrador está inconsciente:

A água negra gotejava ali também, e aos poucos vi o forro inchar, a casa parecia se partir em duas. Santo Antônio girou o pescoço atarraxado em minha direção, rios de verniz escorrendo dos olhos de verniz do menino em seu colo. Uma sombra se grudou em meu ombro se alimentando do coágulo. Ela girou no ar, cruzou os móveis, disse que nunca tinha matado ninguém, nunca havia traficado nem ido contra a lei dos homens, fora punida injustamente e ainda sofria. Havia à minha frente uma porta, que a sombra me desencorajou de abrir – Eles vêm para beber o sangue e para reclamar, como reclamam – mas eu só podia seguir para baixo e girei a maçaneta (a maçaneta se cravou em mim). A porta se escancarou, ouvi os gritos de todos os mortos, passando como morcegos. Me rodearam, lamberam e tentaram me tirar do chão. (FERRONI, 2014, p. 78)

Marcelo Ferroni trabalha em chave muito diferente da de Ronaldo Correia de Brito; seu romance brinca com variados lugares-comuns da literatura, do assassinato misterioso ocorrido num quarto fechado à descida do herói a um submundo que lembra o Hades da *Odisseia*. No décimo primeiro canto do poema épico, Ulisses desce ao Hades, onde encontra as sombras dos mortos, que são mudas, pois perderam a memória. O herói sacrifica aos mortos uma ovelha, cujo sangue negro é bebido pelas sombras com quem ele deseja se comunicar. Os mortos reclamam injustiças, gritam e rodeiam Ulisses, que foge amedrontado do lugar. Ferroni não é, naturalmente, o primeiro a parodiar esse episódio; talvez, a mais famosa paródia desse canto seja a de Joyce, no *Ulysses*.

Humberto é levado por um rio negro, em cuja correnteza surgem numerosos fantasmas: o de Carla, jovem assassinada e emparedada na casa-grande por ameaçar o casamento de um dos genros do dono; o do dr. Ricardo, proprietário da fazenda; o do irmão de Ricardo; o do avô de Humberto, em meio a outros. Todos reclamam de calúnias e injustiças, todos pedem vingança por suas mortes, todos se misturam num fluxo que faz pensar na ideia de sociedade líquida moderna, na qual “enxames tendem a substituir grupos, com seus líderes, hierarquias e ordens de bicada.” (BAUMAN, 2011, p. 21). Os mortos passam pelo protagonista em enxames, como morcegos, “guiados por diferentes e inconstantes pertencas, atraídos por objetivos mutáveis e errantes” (BAUMAN, 2011, p. 22). Todos buscam por felicidade ou pelo cumprimento de deveres, os quais se transformam com rapidez. Os laços de pertencimento a grupos se dissolvem na liquidez das vozes, que parece abalar as fundações estruturais da casa, sem, no entanto, derrubá-las.

O procedimento realizado por Ferroni para moldar seus fantasmas é semelhante ao utilizado por Brito. Ambos lançam mão de formas consagradas – a figura de Donana lembra centenas de fantasmas descritos em obras românticas; as aparições encontradas por Humberto ecoam passagem da *Odisseia* e de suas muitas paródias. O recurso a formas tão antigas, na época dos fantasmas cibernéticos, que assombram gravações de áudio e vídeo, provoca, a princípio, estranhamento. Até o enredo criado pelos autores recende a naftalina: homens cultos viajam a fazendas em processo de abandono ou arruinadas, onde encontram fantasmas de pessoas, geralmente oprimidas, que foram mortas injustamente.

Há um aspecto singular nesse procedimento, porém, que rompe com as fórmulas e provoca efeitos estéticos bastante diferentes daqueles

encontrados nas obras de períodos anteriores. Trata-se do recurso de dar voz a personagens representativas de grupos sociais marginalizados e oprimidos, como mulheres e negros escravizados, os quais permaneciam silenciados em narrativas literárias, históricas, informativas. A justaposição de tempos, mundos, histórias diferentes e distantes, por meio do uso de clichês muito conhecidos, provoca efeitos estéticos (que Brito alcança com mais sucesso do que Ferroni) originais e perturbadores.

Esses efeitos podem ser associados ao que Derrida chamou de *Hauntology* (DERRIDA, 1996). Em inglês, “hauntology” tem som quase idêntico ao de “ontology”; trata-se de conceito que assombra a prioridade do Ser e da Presença característica da ontologia com a figura do fantasma, que não está nem presente, nem ausente, nem morto, nem vivo (DAVIS, 2005, p. 373). Recentemente, teóricos e críticos como Fisher e Davis vêm usando o termo para descrever e pensar as culturas contemporâneas, que seriam assombradas pelos “futuros perdidos” da modernidade, supostamente enterrados pela pós-modernidade (FISHER, 2014, p. 20-35). De fato, fantasmas se apresentam como instrumentos ideais para teorizar sobre utopias que parecem perdidas, como a da comunidade moral ideal.

Nos romances de Brito e Ferroni, as representações de fantasmas remetem a traços infinitos de outros fantasmas, cuja origem nunca pode ser determinada. Os traços dos narradores, de modo semelhante, também remetem a traços de outros narradores, diluídos em inúmeras narrativas sobre fantasmas. Esse procedimento provoca o efeito de sugerir temporalidades diversas, justapostas ou superpostas, o que, por sua vez, provoca perguntas, revestindo as obras literárias daquele *valor interrogativo* postulado por Barthes. Embora as representações dos fantasmas sejam praticamente clichês, tamanha a quantidade de traços referentes a outras representações, o artifício de apresentarem vozes e de fazerem determinadas demandas e denúncias típicas dos debates éticos contemporâneos ressignifica esses mesmos clichês e aprofunda a sensação de disjunção temporal. O retorno, ainda uma vez, dessas figuras sem origem determinável, apresentadas como se fossem novidade, permite vislumbrar infinitos rastros de opressão e silenciamento, a partir dos textos literários (e não literários) aos quais remontam.

Como as representações de fantasmas podem funcionar como “arquivos”, conforme a perspectiva de Swidler, possivelmente outro tipo de efeito literário se projetará na imaginação dos leitores. Os repertórios

associados a figuras como as de Donana concentram códigos morais de lugares e épocas variadas, como os que condenaram Tereza e Teodora a punições no além-túmulo. Nesse sentido, a representação de Donana desencadearia uma série de associações relativas a diferentes valores morais, os quais, assim confrontados, podem levar a reflexões éticas sobre aspectos como a conquista da autonomia por determinados atores sociais a fim de participarem, de fato, do diálogo que levaria ao “reino dos fins”. Da mesma maneira, a superposição, no romance de Ferroni, das sombras de fantasmas de escravos a sombras de heróis gregos e a sombras de trabalhadores irlandeses pode remeter a reflexões sobre quais vidas são consideradas o bem maior da humanidade, conforme Kant, e quais estão reduzidas à condição de *Homo sacer*, conforme Agamben.

Os questionamentos éticos levantados por esses efeitos estéticos abrangem aspectos dos passados não pacificados da história e da memória dos brasileiros, cuja presença, ainda que invisível como a dos fantasmas, está viva na atualidade. Justamente em razão dessa latência, a justaposição de imagens de diferentes tempos provoca, igualmente, questões éticas sobre as realidades do presente e os projetos de futuro. São razoáveis os modelos sociais em que a desigualdade é permanente? A felicidade individual ou a felicidade coletiva podem se antepor àquele que seria o maior bem, a vida humana, valiosa em si mesma? É razoável aceitar acordos democráticos baseados em consensos fáticos que excluam grupos marginalizados?

No Brasil, além de Brito e Ferroni, deram voz a fantasmas autores como Luiz Ruffato, em *Mamma son tanto felice* (2005), Rui Mourão, em *Quando os demônios descem o morro* (2009), Fernando Bonassi, em *Prova contrária* (2003). Nessas obras, os fantasmas são quase todos saídos daquele limbo formado por indivíduos que Dussel denominou “outro”, “nada”, “não-ser”. Investigar esses fantasmas parece essencial para pensar não apenas procedimentos verbais da ficção brasileira contemporânea, mas, principalmente, as questões éticas que essa ficção apresenta.

Referências

- AGAMBEN, G. *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.
- ASSMAN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BARTHES, R. A literatura hoje. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 69-80.
- BAUMAN, Z. *A ética é possível num mundo de consumidores?* Tradução de Alexandre Werneck. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BRITO, R. C. de. *Galileia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- CONNERON, P. *Como as sociedades recordam*. Tradução de Maria Manuela Rocha. 2. ed. Oeiras: Celta Editora, 1999.
- CORTINA, A.; MARTÍNEZ, E. *Ética*. Tradução de Silvana Cobucci Leite. São Paulo: Loyola, 2005.
- CORTINA, A. *Ética mínima: introdução à filosofia prática*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- DAVIS, C. État présent: hauntology, spectres and phantoms. *French Studies*, Oxford, v. LIX, n. 3, p. 373-379, 2005. DOI: <https://doi.org/10.1093/fs/kni143>
- DELUMEAU, J. *História do medo no Ocidente 1300-1800: uma cidade sitiada*. Tradução de Maria Lúcia Machado; tradução de notas Heloísa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DERRIDA, J. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- DUBY, G. *The Age of the Cathedrals: Art and Society 980-1420*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.

DUSSEL, E. *Para uma ética da libertação latino-americana*. Tradução de Luiz João Gaio. São Paulo: Edições Loyola; Editora da Unimep, 1982.

ESTEVES, L. O. *Literatura nas sombras: usos do horror na ficção brasileira do XIX*. 2014. Tese (Doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FERRONATO, C. A natureza da alma e do espírito em Lucrécio. *Letras*, Curitiba, n. 24, p. 39-44, dez. 1975.

FERRONI, M. *Das paredes, meu amor, escravos nos contemplam*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

FISHER, M. *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Winchester, UK, Zero Books, 2014.

GUIMARÃES, B. A dança dos ossos. In: _____. *Lendas e romances*. Rio de Janeiro: Garnier, 1871. p. 195-229.

GUIMARÃES, H. “Os negros”, ou a história fora de si. In: LAJOLO, M. (Org.). *Monteiro Lobato livro a livro: obra adulta*. São Paulo: Unesp, 2014. p. 135-145.

HALL, S. Identidade cultural e diáspora. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico*, Brasília, n. 24, p. 68-75, 1996.

KANT, I. *A metafísica dos costumes*. Tradução de Paulo Quintela. Lisboa: Edições 70, 1986.

LOBATO, M. Os negros. In: _____. *Negrinha*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 73-106.

MENON, M. C. Ruídos no silêncio: a presença dos fantasmas na literatura brasileira. *Revista Trama*, Cascavel, v. 4, n. 8, p. 167-178, 2008.

PLATÃO. Fédon. In: _____. *Diálogos*. Tradução de José Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Editora Abril, 1972. (Coleção Os Pensadores).

RACHELS, J. *The Elements of Moral Philosophy*. New York: McGraw-Hill, 2003.

ROCHA, J. J. “Um sonho”. In: LIMA SOBRINHO, B. (Org.). *Os precursores do conto brasileiro*. Seleção e notas de Barbosa Lima Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960. p. 55-60.

SANTIAGO, S. Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista). In: _____. *Vale quanto pesa. Ensaio sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SCHÖLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SHOEMAKER, D. Personal Identity and Ethics. In: ZALTA, E. N. (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. 2016. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/identity-ethics/>>. Acesso em: 10 dez. 2016.

SILVA, J. M. P. da. “Um primeiro amo”; “Maria”. In: LIMA SOBRINHO, B. (Org.). *Os precursores do conto brasileiro*. Seleção e notas de Barbosa Lima Sobrinho. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1960. p. 111-125.

SWIDLER, A. Culture in Action: Symbols and Strategies. *American Sociological Review*, New York, v. 51, n. 2, p. 273, abril 1986. DOI: <https://doi.org/10.2307/2095521>

WEINRICH, H. *Lethé: the Art and Critique of Forgetting*. New York: Cornell University Press, 2004.

ENTREVISTA

A responsabilidade e as respostas da poesia.

Uma conversa com Marcos Siscar

Gustavo Silveira

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, Minas Gerais / Brasil
gutosr1@yahoo.com.br

Eduardo Horta Nassif Veras

Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), Uberaba, Minas Gerais / Brasil
eduardohnveras@yahoo.fr

Tiago Guilherme Pinheiro

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Campinas, São Paulo / Brasil
tg_pinheiro@yahoo.com.br

Marcos Siscar (1964) é hoje, inegavelmente, um nome central para a literatura brasileira. Crítico, tradutor, editor, poeta e professor da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), ele é um dos maiores e mais ativos estudiosos da poesia entre nós, dedicando-se tanto à história do presente quanto aos autores e questões da tradição (não apenas do Brasil). Seu trabalho, múltiplo e inquieto, tem repercutido decisivamente na compreensão do fenômeno poético no país, seja pela densa rede conceitual armada com seus ensaios, seja por meio dos seus próprios poemas, que exploram formas e temas bastante particulares na cena lírica brasileira. Na entrevista a seguir – concedida a Gustavo Silveira Ribeiro, Tiago Guilherme Pinheiro e Eduardo Nassif Veras –, Siscar tem oportunidade de discorrer sobre a sua trajetória crítico-criativa, os temas fundamentais da sua obra, assim como sobre pontos-chave da produção e da história da poesia moderna, no Brasil e no Ocidente.

*

Seus últimos dois poemários – *Interior via satélite* (Ateliê, 2010) e *Manual de flutuação para amadores* (7Letras, 2015) – carregam no título essa dimensão aérea, um movimento de tomar distância do chão. Além disso, num ensaio recente, você reivindica uma tradição da soberba, oposta à da humildade, para a poesia a partir de Mallarmé. Essas duas noções estariam relacionadas? Haveria aí uma tentativa de reconfigurar uma noção “apolínea” – da Terra vista de cima – em sua poesia?

MS – De modo algum. Não tenho interesse por uma perspectiva puramente racional, apolínea, das coisas, tampouco uma aspiração ou um desejo de transcendência. Minhas principais referências em poesia são poetas que, de uma maneira ou de outra, enfatizaram sua condição “terrestre”, “mortal”, que se manifestaram interessados pelo homem (a tal ponto que colocaram em questão os próprios fundamentos do “humanismo”). São poetas que abriram espaço para questões que dizem respeito à relação entre os vivos, de algo que poderia ser chamado de questão ética.

É nesse contexto que a imagem poética da altura faz sentido para mim. Nos livros que você menciona, o peso, a gravidade, o chão, a extrema minúcia da concreção terrestre também são temas importantes, exatamente a contraparte do que está em jogo no movimento complexo, fluído e, no fundo, insustentável da elevação.

No primeiro livro que você menciona, trata-se de mostrar a cumplicidade entre a perspectiva ampla, distanciada, e a perspectiva da proximidade, minuciosa. Ambas pressupõem recorte, focalização, discernimento, ou seja, aquilo que de certa forma resulta de um “zoom”. Em *Interior via satélite* falo de “telescopia”, por exemplo, para descrever esse mecanismo que tem tudo a ver com a imagem poética, compreensível a partir de um jogo de escalas, que faz com que o microcosmo esteja em relação (digamos “metafórica”) mutuamente reveladora com o macrocosmo.

No caso de *Manual de flutuação para amadores*, a propósito de “flutuação”, trata-se de evidenciar que a altura talvez nem seja exatamente uma escolha, uma decisão. Que talvez esse seja um nome possível para o aspecto indeterminável que está na base das nossas decisões, dos nossos saberes, dos nossos apegos. Ver-se flutuando é explicitar o lugar onde perdemos o pé, perdemos o controle, levados pelo vento; ou, então, levados pela correnteza (porque na água também se flutua, sua superfície é uma altura), quando já não podemos “tomar pé”. Não

há nenhuma estabilidade nessa elevação, como no caso do voo de uma folha, de um balão de gás, ou ainda na flutuação de um barco avariado, prestes a afundar. Não há como pensar a nossa relação com as coisas sem levar em conta a evidência dessa fragilidade.

Nos dois casos, de um livro a outro, a altura está relacionada com certa vertigem, com a possibilidade do afogamento ou da asfixia. Como se a poesia fosse um tipo de perspectiva das coisas que se colocasse sempre em situações quase inumanas (o limite da atmosfera, o fundo do pântano, o olhar de um animal) para poder dizer o humano, ou melhor, para tornar-se finalmente homem, isto é, “mortal”. Dito de outra maneira, na poesia, tornar-se humano é colocar-se na dimensão da incompletude, evidenciar o devir mortal das coisas, mas também a sua intensa metamorfose, incontrolável, luxuriante. É expor-se à alegria e à angústia diante daquilo que se renova ou daquilo que permanece.

Esse lugar difícil não deixa de ser representativo do tipo de conhecimento de mundo buscado pela poesia. Quando retomo, em um ensaio, a ideia de “soberba” (palavra usada por Nuno Ramos em polêmica recente sobre uma exposição artística, no Brasil), tento relacioná-la com essa dimensão. A soberba, etimologicamente, está ligada à altura e, de alguma forma, à noção de “sublime”. Não há na discussão recente, e tampouco na do século XIX (em Mallarmé, como você lembra), a simples ideia de um afastamento orgulhoso das questões terrestres. Ao contrário, trata-se de um gesto audacioso, que busca atribuir valor à postura crítica, rompendo com os condicionamentos sociais imediatos, por demais absorvidos em si mesmos. O que está em questão é a possibilidade de exercer um olhar poético-crítico sobre as coisas, sobre o devir mortal das coisas, em contraposição aos fluxos autoritários que se ocultam inclusive sob a calma aparência daquilo que é “politicamente correto”.

A discussão sobre a soberba (que é um termo moralmente marcado) diz respeito, neste caso, e de modo muito imediato, a outro tema complicado da teoria literária e dos estudos culturais contemporâneos: a autonomia da arte. De modo geral, procuro pensar esse termo de “autonomia”, não como uma presunção de isolamento, a ser denunciada e desmontada, como tem sido, mas como o desafio de um gesto que busca constantemente recolocar suas condições de existência e seu modo de conhecimento, ou seja, que busca pensar-se como sujeito. Por tudo aquilo que disse até agora, claro que esse desafio é um exercício sempre

incompleto, sempre condicionado a um outro, sempre na perspectiva do comum, cuja “lição” tem a ver com essa incompletude e com essa relação.

Em resumo, aquilo que defendo no meu ensaio está em jogo igualmente nos meus poemas, quando se trata da “altura”: a busca de uma situação na qual a relação com o mundo não seja mediada pelo alheamento ou pela da alienação, mas pelo envolvimento – exigente e frágil ao mesmo tempo.

Pensando na evolução dessa temática ao longo de sua obra, tem-se a impressão de que ela deságua num certo impasse, que pode ser bem expresso pelo choque desses dois campos semânticos, o da altura (composto por imagens como a da “flutuação”, do “voo” e da “distância”) e o do chão (composto por imagens opostas, como a da “queda”, do “peso” e da “jardinagem”). Seria correto dizer que esse impasse coincide em muitos aspectos com a visão que você tem da própria poesia, como gênero e linguagem?

MS – Sim, como acabo de comentar, as duas coisas estão em relação de continuidade para mim. Permita-me prosseguir um pouco mais nesse tom autoexplicativo e acrescentar alguns elementos. O que procuro é uma situação de correlação que evite as tomadas de partido rotineiras, que exprimem também valores críticos, crenças pessoais, modos de relação com a vida comum. Interessa-me denunciar tanto a ideia de um materialismo objetivo e agenciável, para o qual o sentido do real está sempre pressuposto, quanto a presunção abstrata do afastamento. O que está em jogo nessa falsa alternativa é mais imediatamente, para além da questão poética, a discussão envenenada sobre a relação entre poesia e realidade, entre poesia e política.

Tanto é assim que, vindo de um poeta, a própria designação dessa situação como “impasse” já pode gerar desconfortos. Há aqueles que acham que a poesia não pode ficar asfixiada pela discussão teórica, que ganha ares filosóficos ao usar termos desse teor; aqueles para quem, eventualmente, esse modo de colocar as coisas soa como *leviandade*, ao não fazer justiça à objetividade e à violência das relações. E há outros, aqueles mais sensíveis ao próprio gesto teórico, para quem a insistência na especificidade dos impasses (com seus próprios apegos críticos e

históricos), pode soar como uma espécie de *peso*, isto é, de abandono à gravidade de velhos paradigmas.

No Brasil, já fui interpelado por ser herdeiro de tendências críticas “estrangeiras” (ou, pior ainda, “parisienses”), mas também por não ser suficientemente especulativo, por tomar certos partidos de interesse local. Esses julgamentos, muitas vezes indiretos, tratados pela via de sucedâneos críticos, me parecem ter a ver não apenas com a possibilidade de caracterizar o impasse, mas com sua legitimidade teórica. Se a própria discussão sobre poesia pode parecer um assunto esdrúxulo, anacrônico (no fundo, sem interesse, considerada a pauta cultural da mídia e da indústria do entretenimento), me parece evidente que é fundamental construir algumas referências nas quais esses impasses façam sentido, e não apenas constatá-lo.

É certo que há algo de grosseiro em posições que não explicitam suficientemente seus pressupostos e suas perspectivas. Mas seria ingenuidade acreditar que elas não afetam diretamente as questões da poesia, do ponto de vista editorial, de sua inscrição escolar, de seu reconhecimento público como atividade artística etc. Nos países ditos em desenvolvimento, isso é ainda mais sensível e mais rápido. A relação da mídia com a literatura, as políticas públicas relativas à educação, o próprio modo de pensar o assunto nas universidades, tudo isso está permanentemente em jogo. Ou seja, aos impasses reconhecidos pela poesia como parte de sua linguagem se associa uma série de outros pontos problemáticos, relacionados com sua inscrição social e cultural. Cabe também aos estudos de poética ajudar a caracterizá-los.

Em um belo ensaio intitulado “Da soberba da poesia” (Lumme, 2012) você retomou algumas dessas questões. Como se dá este diálogo entre o crítico e o poeta na sua atividade profissional e criativa? A frequência a um mesmo tema nas duas áreas é uma escolha e uma insistência pessoal ou, ao contrário, é a força do problema que se impõe?

MS – É preciso lembrar inicialmente que as duas coisas (a escrita e a reflexão) estão muito frequentemente relacionadas na tradição poética. A coincidência entre o poeta e o crítico não é um mero acidente, mas um traço muito relevante da modernidade. É fato tão corriqueiro que não é preciso dar exemplos. Os poetas não apenas escrevem sobre sua própria prática, na forma de ensaio, correspondência, textos de reflexão,

manifestos, como participam de projetos e de discussões estéticas que têm frequentemente uma extensão política.

É claro que a convivência entre crítico e poeta, no meu caso, também está relacionada com minha atividade profissional de professor de literatura – atividade esta que, por sua vez, decorre do meu interesse e da minha prática poética, que me acompanha desde a adolescência. Minha atividade crítica tem muito a ver com essas circunstâncias.

Mas há outra coisa na sua questão que me parece importante e que vale a pena ser destacada. Evidentemente, mesmo sendo professor de literatura, eu não precisaria necessariamente escrever sobre poesia. Considerando apenas meus trabalhos de formação, eu poderia ter me dedicado a outras áreas, como a tradução literária ou a escrita filosófica. Escrever *sobre poesia* está ligado, portanto, não apenas a um envolvimento preliminar da ordem da conveniência ou do apego: é também uma *decisão*, uma disposição de assumir determinada posição intelectual. Essa tomada de partido inclui a proposta de dar o nome de “poesia” a um conjunto de textos e de questões relevantes. Trata-se de algo aparentemente óbvio, mas que não me parece ser uma posição pacífica, hoje, nem do ponto de vista da crítica literária, nem de outros discursos, culturais ou filosóficos, que se prevalecem de certa abrangência de proposições e de denominações para (digamos) saltar por cima da “poesia” entendida como tradição artística e intelectual.

Várias vezes já ouvi de colegas professores que a poesia tem um espaço pequeno dentro dos estudos universitários. O fato é bem conhecido e, por isso, a observação não me chamaria a atenção se não viesse acompanhada de uma insinuação: de que não merece atenção aquilo que tem um espaço pequeno... Creio que é preciso pensar as coisas não apenas na dimensão que elas parecem ter, mas naquela que efetivamente *têm* (como força de interpretação do passado e do presente) ou que *deveriam ter* (levando-se em consideração seu interesse do ponto de vista público). A situação das atividades artísticas merece atenção constante, apesar da relativa estabilidade de “mercado” que algumas delas chegaram a conquistar.

Mas voltando à sua questão, em parte, como é óbvio, o movimento de aproximação entre a prática profissional e a prática artística advém do fato de que crítico e poeta são a mesma pessoa: aprendem juntos, esquecem juntos, pensam e sentem juntos. Entretanto, estabelecer uma perspectiva de convergência entre as duas coisas é mais do que uma

fatalidade histórica ou pessoal: é também uma decisão. Embora a figura da altura seja um tema mais presente na minha poesia que no meu ensaísmo, esse seria seguramente um exemplo.

A relação existe e é importante para mim. Embora a crítica possa ser exercida de diferentes maneiras, não acredito na divisão higiênica entre aqueles que criam e aqueles que explicam as criações. Aliás, uma das coisas que mais valorizo, seja como autor seja como leitor, é a dimensão do “projeto” implícito da obra. E esse projeto não está dado de imediato: ele supõe um mínimo de trabalho com os textos, a consideração do conjunto dos escritos de determinado autor. No limite, seria sempre desejável (pelo menos do ponto de vista de uma leitura mais detida, investigativa) levar em conta a variedade das atividades de um escritor: sua obra criativa, seus textos ensaísticos, seus textos de intervenção, seus documentos pessoais, sua atuação pública etc. Consideradas internamente, essas atividades apresentam confirmações e disparidades que sempre podem iluminar, e mesmo renovar, o sentido daquilo que descrevem. É o que procuro fazer quando escrevo sobre outros poetas, como aconteceu recentemente com Ana Cristina Cesar e com Haroldo de Campos. Não se trata apenas de um protocolo metodológico, por assim dizer. Trata-se também da constatação de que a significação cultural dos escritores frequentemente extrapola esse tipo de segmentação de seus textos.

Acrescento apenas que, se há uma escrita autoral, num sentido mais amplo, é preciso lembrar também que, para reconstituí-la, não podemos prescindir da figuração que cada texto coloca em jogo. E esse cuidado me faz pensar no outro lado da questão, com o qual concluo minha resposta.

Devo dizer que não me parece conveniente pensar na poesia a reboque do pensamento ensaístico. A poesia é exercício de autodefinição e ao mesmo tempo de autocrítica, uma aventura constante, e por isso subordiná-la ao pensamento, a determinado “projeto”, é correr o risco de torná-la estéril. A relação ensaio e poesia pode ser muito fértil para ambos, mas, a não ser em condições muito excepcionais, sua prática nunca é simétrica. O ensaio é um gênero que pressupõe tradicionalmente outro tipo de coerência interna e outro tipo de relação com a ideia de “projeto intelectual”. A poesia tem que ser mais imediatamente independente ou, pelo menos, mais imediatamente aventureira, talvez mesmo *inconsequente*, no sentido do risco que deve correr para ir até o *fundo* das coisas (de onde não necessariamente consegue voltar, pois, se é que existe fundo, esse é exatamente o lugar onde nos afogamos).

Quem lê meus poemas pode perceber que há uma ênfase grande nos temas advindos da experiência e da memória, das percepções voláteis, dos encontros casuais, das situações contraditórias. Mesmo poemas ditos “metalinguísticos”, aqueles que falam sobre a poesia, têm muito a ver com circunstâncias específicas da vida, com memórias de leituras, com referências à vida literária. Poemas sobre poesia são formas de comentário sobre a experiência do mundo, dentro da qual o “poeta” é um outro nome para o humano, qualquer humano; esses poemas extrapolam, portanto, a mera tarefa de descrição do gesto poético, como tal.

Então, se há uma relação necessária, não vejo um alinhamento imediato e simétrico (abstrato ou estilístico) entre poesia e reflexão. Embora tenham destinos comuns, até certo ponto, não considero que minhas posturas como poeta e como crítico tenham a mesma natureza e a mesma razão de ser. Meu desejo é que, em algum lugar, elas se encontrem, se esclareçam, estejam à altura uma da outra. Mas o pressuposto generalizado de que ambas vivem e se definem por essa simetria, na maior parte dos casos (sempre há exceções, tão raras quanto apaixonantes), me parece limitar bastante o alcance tanto da criação poética quanto da reflexão crítica. Desse ponto de vista, a identificação total entre as duas atividades é tão letal para a poesia quanto para a crítica.

E acrescentaria, para concluir: é apenas porque eu poderia continuar sustentando minhas posições críticas sem minha poesia que acho que vale a pena escrever ensaios; e é apenas porque eu poderia continuar escrevendo poesia sem fazer crítica que acho que vale a pena continuar escrevendo poesia.

Você vem dando continuidade aos seus ensaios sobre a crise do verso (destaque-se o livro *Poesia e crise*, de 2010). Mais recentemente, dedicou-se à noção de prosa, associada à de antipoesia, em suas diversas encarnações, seja na produção brasileira (João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos), seja na francesa (Jean-Marie Gleize, Pierre Alféri). Jean-Marie Gleize, por exemplo, opõe à “poesia pura”, autônoma, mistificada, uma poesia empobrecida (“poésie poor”), humilhada. Como você entende esse rebaixamento? Ele aponta para uma “saída” ou para uma maneira específica de preservação da poesia? De onde vem essa ansiedade para se sair da poesia? Ou ainda: haveria uma saída possível da poesia?

MS – Você tem razão em associar meus trabalhos sobre a “crise” (embora eu questione a expressão “crise do verso”, tradução inadequada de uma ideia de Mallarmé) com o destaque mais recente que venho dando ao problema da “prosa”. São manifestações distintas de uma questão semelhante, embora essa proximidade não deva ser vista como relação de causa e efeito.

Para os leitores que não conhecem de perto meu trabalho crítico, seria interessante mencionar o fato de que não tomo a ideia de “crise” (do verso, da poesia, da literatura etc.) como um diagnóstico ou como uma factualidade histórica. Não se trata de confirmar algo que se apresenta como uma simples verificação dos “fatos”. “Crise” é, antes disso, uma palavra e uma noção que reconheço como parte de um *discurso* (presente tanto na obra de poetas quanto na esfera da produção crítica e jornalística). É o que procuro analisar no livro mencionado em sua pergunta. A crise (ou o estado de crise) define uma postura e uma qualidade da poesia moderna; digamos que seu *estado crítico* não é exatamente um estado de falência, mas um estado de atenção ou, mais exatamente, um estado de mobilização crítica. Esse me parece ser o sentido pelo qual a questão aparece na tradição poética. Por outro lado, o tema da crise também está associado a um paradigma crítico e jornalístico de compreensão dessa tradição poética, que a compreende linearmente como “declínio” ou “decadência”. Trata-se, então, de pensar o sentido desses discursos e a maneira como eles afetam nossa compreensão dos acontecimentos, nossa capacidade de pensar o contemporâneo.

Considerada dentro desse contexto, a discussão sobre a “prosa” é um dos modos que a poesia tem de se defrontar com o problema de seus limites e de sua função. É, ao mesmo tempo, uma resposta estética possível à desagregação das convenções métricas e um modo de elaborar questões que têm sentido mais amplo, por exemplo, de ordem histórica. Para muitos autores, ir na direção da prosa é ir na direção do real, recusar a impositação anacrônica, a subjetividade narcísica, as proposições enfáticas mas ineficazes. Tornar a poesia “pobre”, de certo modo, é liberá-la da ilusão de uma falsa riqueza. E, de fato, “empobrecer” a língua, do ponto de vista estético, foi um vetor de renovação da linguagem literária no século XX. O modo mais radical de colocar essa questão é considerar que ir na direção da prosa é sair de uma vez por todas da poesia.

Claro que esses movimentos de *saída* estão baseados em pressupostos que poderíamos discutir. Há muitos casos de escritores que

abandonam a poesia para se dedicar ao romance, por exemplo, graças a uma visão de poesia bem diferente daquela que levam filósofos a adotar a experiência poética como ápice de seu entendimento sobre a escrita. Mas o que me parece oportuno destacar, antes de qualquer coisa, é que a questão da prosa (contraposta ao verso, por exemplo) é uma questão antiquíssima, que reaparece de modo intermitente, com relativo vigor, na condição de uma *questão de poesia*: ou seja, é um tema que tem tratamento particular e sentido constitutivo dentro dessa tradição poética. A emergência moderna do poema em prosa como forma alternativa do poema é bem conhecida; e a insistência com que poetas se preocuparam em discutir a diferença entre prosa e poesia também é muito relevante. Ao contrário de muitos historiadores e teóricos, não creio que a simples oposição entre “poesia pura” e prosificação da poesia esgote o assunto. Não me parece válida a tese de que a noção de “poesia pura” seja uma resposta sintomática de oposição à prosificação ou à dessublimação geral da literatura.

Essas discussões são complicadas. Mas o caso de Jean-Marie Gleize, que você cita, é exemplar do que quero dizer. Trata-se de um poeta e crítico de poesia bastante ativo, que, radicalizando as propostas de Francis Ponge, na França, propõe nomear como “prosa” uma espécie de escrita liberada da dimensão lírica e institucional daquilo que é chamado normalmente de “poesia”. Trata-se, como entendo a situação, de uma *negação da poesia* que coincide com sua reafirmação mais intensa, ou seja, uma autodefinição que é também uma autocrítica. Essa lógica é entendida pelo próprio Gleize dentro de uma tradição de “antipoesia”, uma forma radical de discurso poético que se coloca em relação de oposição a si mesmo. É verdade que Gleize pretende contrastar essa tradição antipoética, essa “prosa”, com uma tradição nomeadamente de “poesia”, fazendo com que um nome pese sobre o outro. É seu jogo terminológico próprio e sua estratégia crítica e criativa. Quanto a mim, prefiro lembrar que as duas situações, “poesia” e “prosa”, “poesia” e “antipoesia” estão frequentemente associadas e que é importante fazer essa constatação, que tem razões históricas e teóricas. Creio que esse aparente paradoxo define de modo mais rigoroso a tradição e a instituição (“poesia”) à qual nos referimos.

Em suma, não vejo “rebaixamento” aí, mas uma nova tentativa de fazer aparecer aquilo que as grandes obras da tradição poética destacam com maior intensidade: sua dimensão crítica. Quando Gleize se refere às “saídas” da poesia (*Sorties* é o nome de um livro de ensaios

que ele publicou em 2009), o que está em questão, como disse, é um tipo de *estratégia*. Ele próprio não parece acreditar que haja uma saída, propriamente dita, algo que seria ao mesmo tempo uma ruptura e uma superação. Tampouco se trata de “preservação”, termo ainda mais complicado nesse contexto. O que está em jogo, para ele, eu diria, é a necessidade de uma “limpeza” da situação institucional da poesia (para glosar a expressão valeryana da “limpeza da situação poética”). Da minha parte, prefiro ver o fenômeno como uma forma de exposição da poesia a seus limites (inclusive institucionais), um modo de intensificar a percepção da radicalidade crítica do gesto poético.

Acaba de ser lançada uma coletânea de ensaios da qual você é coorganizador, intitulada *Margens da democracia*. Qual é a relação entre poesia e democracia, em especial no cenário que se descortina agora no Brasil?

MS – O livro surgiu de dois eventos sobre o tema, o primeiro deles organizado por iniciativa de colegas da Universidade de São Paulo e o segundo por mim, na Universidade de Campinas. A ideia inicial era a de que, mesmo no contexto daquilo que chamamos democracia, convivemos com uma série de forças de exclusão e de contradições internas, inclusive relacionadas com a literatura. Foi, aliás, nesse contexto que propus o ensaio sobre a soberba, mencionado acima, tentando colocar em primeiro plano as respostas que a arte e a poesia têm dado às diferentes tentativas de subordinação, por parte do discurso político e das estruturas de mercado. As forças que organizam o espaço dito “democrático” não dizem respeito apenas às leis, mas aos mecanismos econômicos e culturais de regulação, que são também baseados na violência, na censura e na exclusão.

Modernamente, a poesia assumiu algumas vezes a incômoda condição de um ponto de vista aristocrático (reivindicação comum no século XIX). Mas cabe avaliar por quais razões o fez e com que finalidade. A função crítica entranhada em muitos desses projetos considerados “elitistas” foi sistematicamente desconsiderada, ao longo do século XX, pela aparente necessidade de distribuir os autores, e mesmo suas obras, dentro de compartimentos estéticos, pensados prioritariamente como espaços políticos, porém anacronicamente interpretados, fora do jogo de forças característico de sua época. Um poeta como Mallarmé, tido como

exemplo máximo do elitismo e do esteticismo, é antes de tudo um artista preocupado com a liberdade do criador (qualquer um pode ser artista, segundo ele, desde que saiba afinar seu instrumento) e com a tarefa por assim dizer civilizadora da poesia (de pensar as condições daquilo que hoje talvez chamássemos “comunidade”). Embora as diferenças sejam importantes, não há um antagonismo decisivo entre esses poetas e outros que, no século XX, cultivaram uma visão politicamente mais próxima da nossa.

Então, a relação entre poesia e democracia depende tanto de um raciocínio de ordem histórica quanto de um raciocínio a respeito daquilo que entendemos como democracia. Não há nenhuma relação necessária entre uma prática artística e uma ideia política. O que seria mais interessante pensar, do ponto de vista da poética, é como a poesia entende a questão da “semelhança”, da “igualdade”, da “representação”, que são algumas das bases da noção de democracia. Sem pretender formular uma tese geral sobre temas tão amplos e complexos, posso dizer que minha impressão (digamos, uma hipótese inicial) é a de que a poesia subverte a ilusão de semelhança, procurando um lugar em que a *dessemelhança* (essa que talvez seja a única que nos aproxima) não seja um entrave, antes um imperativo, uma razão de ser, para a convivência. Em suma, a poesia estaria na perspectiva aporética, sempre por ser reiterada, de uma “democracia por vir”, para citar a expressão de Jacques Derrida.

Creio que boa parte dos brasileiros, hoje (tendo acabado de passar pela experiência traumática de um golpe jurídico-parlamentar, que afastou uma presidente eleita e colocou no poder os representantes da plutocracia conservadora), está mais do que nunca sensível ao fato de que as instituições por si só não asseguram as virtudes da democracia; de que não há uma relação garantida entre democracia e as palavras de ordem por justiça e honestidade; de que não há separação muito nítida entre o sistema político e outros fluxos paralelos de poder (meios de comunicação, interesses econômicos, heranças culturais); de que democracia não é apenas uma estrutura, mas são determinados “ritmos” sociais que é preciso sempre avaliar antes de dar “um passo à frente”.

Não creio que isso se justifique apenas (embora conte bastante, é claro) pelo fato de tratar-se de uma democracia imperfeita e periférica. A democracia não está nunca em estado acabado: é preciso cercá-la de cuidados, denunciar incessantemente suas falsas ilusões, ao mesmo tempo que construímos sua possibilidade. Tarefa de autodefinição e de autocrítica, portanto.

Como você vê, como crítico, poeta e também editor (o autor fez parte do conselho editorial da importante revista *Inimigo rumor*, bem como atua, junto com outros colegas, na organização da coleção de antologias e ensaios *Ciranda de poesia*, uma das mais fecundas da cena brasileira, dedicada à poesia do presente) o momento da poesia no Brasil? Como avalia a convergência de tempos (os mestres do passado ainda em atuação; a geração dos anos 1980 e 90 que hoje alcançou a maturidade; os jovens autores e as novas tendências que se lançaram nos últimos anos) que dá forma à cena poética no país?

MS – Pensando em quem não conhece de perto a poesia brasileira, sua pergunta me levaria inicialmente a citar alguns nomes.

Da geração que participou dos últimos movimentos fortes da vanguarda no Brasil (ou que pelo menos conviveu com eles), seria interessante mencionar poetas como Haroldo de Campos, Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Sebastião Uchoa Leite, Roberto Piva, Orides Fontela, Hilda Hilst, Manoel de Barros, Adélia Prado. A maioria deles nos deixou recentemente, já no século XXI. Mas alguns ainda estão presentes na vida pública brasileira, como, por exemplo, Augusto de Campos, que recebeu, em 2015, o prêmio Pablo Neruda de poesia.

Sobre a geração seguinte (a dos anos 1970 e 1980), autores que teriam hoje 65, 70 anos, há uma particularidade um pouco triste, uma vez que vários deles morreram prematuramente: é o caso de Torquato Neto, Ana Cristina Cesar, Paulo Leminski, Cacaso. Alguns, como Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski, têm hoje suas obras publicadas com surpreendente sucesso comercial. Outros, da mesma geração, como Francisco Alvim, Armando Freitas Filho e Leonardo Fróes, continuam publicando e ganhando prêmios.

Mais próximos da minha geração, mas ainda um pouco mais velhos, Paulo Henriques Britto, Régis Bonvicino, Glauco Mattoso, Carlito Azevedo também são poetas reconhecidos na cena literária. Por ter ficado fora do Brasil alguns anos, até meados dos anos 1990, acabei publicando meu primeiro livro de poemas apenas em 1999, no contexto da minha colaboração com a revista *Inimigo Rumor*. Por essa razão, acabei tendo uma relação mais próxima com poetas mais jovens, identificados com questões um pouco diferentes.

Para mim e para um número considerável de autores que circularam pelas páginas de *Inimigo Rumor*, essa revista (que teve 20

números, entre 1997 e 2010) funcionou como uma fonte muito rica de informação, um espaço de nucleação poética. Mantida principalmente por Carlito Azevedo, a revista tinha um grupo de participantes bastante ativos, que não apenas publicavam seus textos, como estavam também atentos à poesia estrangeira contemporânea e faziam circular nas páginas da revista traduções de diferentes línguas. Foi um momento em que tivemos contato com a poesia argentina, francesa, americana, espanhola, alemã, entre outras. Mas também, o que é interessante lembrar, com a poesia portuguesa. Muitos poetas portugueses das últimas décadas se fizeram mais conhecidos no Brasil nesse momento. Alguns, como Adília Lopes, têm hoje papel importante na criação de jovens poetas brasileiros. A revista, aliás, tornou-se binacional (Portugal e Brasil) do número 11 ao número 15, tendo como editores, em Portugal, Osvaldo Manuel Silvestre, André Fernandes Jorge e Américo António Lindeza Diogo (depois, Pedro Serra).

No Brasil, a visão preponderante em termos de poesia contemporânea pode ser ilustrada e resumida com uma proposição de Haroldo de Campos, em artigo de 1984: “Ao projeto totalizador da vanguarda que, no limite, só a utopia redentora pode sustentar, sucede a pluralização das poéticas possíveis”. Creio que a revista *Inimigo Rumor* foi um caso muito revelador de publicação que buscou uma coerência fina com esse diagnóstico, tomando-o como base de seu projeto, ou melhor, daquilo que, por muitos anos, foi uma ausência deliberada de projeto explícito, ou melhor, de “editorial”. Isso constituiu sua força, mas também, na minha opinião, seus limites.

Tenho me interessado de perto por esse aspecto da discussão sobre poesia no Brasil, uma vez que considero problemática a noção de *pluralização* (pluralidade, multiplicidade, diversidade), entendida como tese crítica sobre o presente. Ao mesmo tempo que permite de fato uma abertura, ajudando a legitimar a desrepressão de propostas que não encontravam espaço na discussão muito polarizada da época das vanguardas, ela não favorece a nomeação das tendências e das tensões contemporâneas, a compreensão de seus pressupostos e de seus desdobramentos.

Isso que interpreto como uma espécie de desmobilização crítica tem como consequência imediata a carência de proposições fortes sobre a história da poesia do último meio século, que sustentem o debate e ajudem a nomear seus desafios. O que observo é que, se não há movimentos organizados, há de fato vários “nichos” de influência na poesia brasileira,

que se expressam seja institucionalmente (determinados espaços culturais, prêmios literários), seja em torno de revistas de poesia (tendência que se intensificou justamente à medida que se consolidou a tese da pluralização, exponenciando-se hoje graças às facilidades do meio digital).

De modo geral, o que se pode dizer sobre os poetas da minha geração, ou mais novos, é que, em sua maioria, estão tentando ler os poetas do passado sem ter que prestar contas com os filtros teóricos e ideológicos em voga até recentemente. Isso fica bem claro na condenação que Iumna Simon faz da “retradicionalização frívola” na poesia brasileira contemporânea. O que se nomeia, pela via da moralidade do “frívolo”, é exatamente um tipo de reapropriação da tradição que não se vale da ênfase na “nacionalidade”, da crítica à “modernização”, do realismo social, valores históricos do Modernismo brasileiro retomados por essa crítica. Nomear o *fracasso*, acusando-o de futilidade, é um modo de confirmar indiretamente aquilo que vem sendo assumido como *perspectiva* pela poesia brasileira: após o esgotamento, não apenas das vanguardas, como se costuma dizer, mas igualmente dos temas que sustentavam o debate da época das vanguardas, como fazer sentido historicamente sem ter que se alinhar a tais valores?

A partir do seu próprio trabalho como tradutor de poesia – e a partir do estudo continuado que faz sobre outros poetas-tradutores da tradição brasileira (Haroldo de Campos, por exemplo, sobre quem você lançou um livro, recentemente) – de que maneira você pensa hoje a relação entre escrita poética e tradução? De que maneira a cena poética brasileira, tão rica em tradutores, se alimentou e alimenta desse diálogo?

MS – No ensaio de 1984, que mencionei há pouco, Haroldo de Campos insistia em que a tradução é um “dispositivo crítico” – que, aliás, curiosamente, ele não parecia encontrar na própria poesia dos novos tempos “pós-utópicos”. Segundo ele, a tradução “permite recombina a pluralidade dos passados possíveis e presentificá-la, como diferença”. A afirmação expressa, em primeiro plano, uma perspectiva ou um projeto pessoal sobre o assunto. Por isso, não tenho certeza de que podemos interpretá-la como um diagnóstico da situação contemporânea da tradução.

Encontrar seu próprio dispositivo crítico é o desejo, como acabo de dizer, de cada geração. Nada tem um sentido pré-definido. Tampouco a tradução. A propósito dela, seria necessário averiguar os novos modos de coexistência com a tradição de poesia, as novas formas de veiculação, outros alcances, mas também outras dificuldades. Já mencionei a experiência com a *Inimigo Rumor*, que também foi uma experiência de tradução, num sentido lato, relacionado com a capacidade de se colocar *em relação* com outras tradições de poesia. A esta experiência de revista, se sucederam várias outras, ainda em curso, como a da *Modo de Usar & Co.*, mantida pelos poetas Ricardo Domeneck, Marília Garcia e Angélica Freitas, publicação que dá ênfase bastante grande à tradução de poesia.

O que percebo, no presente, é uma *desdramatização* do ato da tradução. Quero dizer com isso que há uma tentativa de superação tanto do secular sentimento de *culpa* da tradução (encarada como “traição”), quanto de certo rebuscamento artesanal que caracterizou essa atividade, num passado mais recente. Traduz-se em maior quantidade e de modo mais imediato do que antes. Isso tem a ver, é claro, com a expansão do próprio sistema editorial e do sistema universitário, com a possibilidade de divulgação quase simultânea desses trabalhos (em blogs e revistas eletrônicas, por exemplo). Mas tem a ver também com a maneira como é feita e encarada a atividade de tradução. Um tradutor mais velho, como Augusto de Campos, por exemplo, sempre se colocou contra o que ele chamava de “traduções-ônibus”, traduções que privilegiariam a quantidade e não a qualidade. A impressão que tenho é que a questão da *qualidade* foi deslocada e não tem uma definição tão pontual como tinha na teoria da poesia dos poetas concretos.

É uma questão a ser pensada, sobre a qual não teria ainda proposições muito definidas, mas que empenha sobretudo a antiga relação entre a ênfase artesanal e reapropriação crítica das obras.

É preciso lembrar, a esse propósito, que, no Brasil, a tradução se tornou um assunto muito sério, relacionado aos próprios desafios da poesia. E sua pergunta não deixa de ser a expressão dessa importância. No último meio século, muitos bons poetas também se notabilizaram como bons tradutores. Isso vale ainda hoje, naturalmente. Muitos dos nomes que mencionei nessa entrevista são também tradutores de poesia. É provável que a concepção do papel público do poeta passe hoje, mais decisivamente do que no passado, pela necessidade de participar dos trânsitos culturais, não apenas da tradição da língua portuguesa, mas

igualmente de outras tradições de poesia. É provável, igualmente, que esteja mais claro hoje em dia que não basta ao poeta ser ele próprio *leitor* dessas tradições: é preciso também facultar a um público mais amplo, aos demais leitores, a experiência em questão. Só assim a poesia que é produzida em língua portuguesa pode ser apreciada em todas as suas dimensões, com seus diálogos e com seus bloqueios. Daí o caráter constitutivo da tradução (à qual poderíamos acrescentar a edição, o ensino, a crítica) como vetor da atuação poética.

Quanto a mim, já participei de algumas experiências limites de tradução, desde a tradução às cegas, por assim dizer, de uma língua que conheço pouco como o alemão (auxiliado pelo próprio autor, Jan Wagner, e por uma intérprete), até a autotradução de um livro de poemas para o francês, em parceria com Raymond Bozier (*Le rapt du silence*, 2007). Cheguei a publicar pequenas experiências de tradução do inglês e do italiano, mas dediquei-me, de maneira mais sistemática, a traduzir poetas franceses. Publiquei livros traduzidos de Tristan Corbière, Jacques Roubaud e Michel Deguy, além de textos esparsos de Apollinaire, Nathalie Quintane, Philippe Beck, Jude Stéfan, Pierre Alféri, Samuel Beckett. A ênfase no campo poético francês explica-se, claro, pelas circunstâncias da vida, mas também pelo reconhecimento pessoal de um diálogo privilegiado. Ao lado do estudo e do ensino cotidianos da poesia brasileira, as traduções que venho fazendo de Michel Deguy, os estudos que venho publicando sobre Baudelaire, Mallarmé ou a tradição objetivista francesa, penso, correspondem a uma das modalidades da minha atuação poética.

Você é professor universitário há muitos anos e tem se dedicado quase que exclusivamente ao ensino da poesia. Como você concebe essa tarefa pedagógica? Para você, por que a poesia deve ser ensinada em sala de aula? Num outro sentido: a poesia pode ser ensinada, de qualquer maneira?

MS – Qualquer coisa pode ser ensinada, quer seja numa sala de aula, quer seja numa oficina; quer seja pela via de um método complexo, quer seja pelo simples ato de compartilhamento. A poesia tem uma história; se baseia ou se relaciona com determinadas convenções; utiliza determinadas técnicas; se expressa por meio de obras; mantém relação com o saber. E essa história,

essas convenções e técnicas, a lógica dessas obras, esse modo de pensar são objetiváveis como no caso de qualquer outro artefato.

Estou me referindo aqui ao conhecimento da poesia. Claro que o ensino da *produção* de poesia, entendida como *creative writing*, por exemplo, é uma atividade com outros pressupostos e outras dificuldades, porém perfeitamente legítima, assim como me parece legítimo estudar música ou estudar pintura.

Eu acrescentaria que não só a poesia *pode* ser ensinada, como de certo modo *precisa* ser ensinada. Algumas coisas precisam ser ensinadas, mais do que outras, não necessariamente porque são mais etéreas, mais inacessíveis, mas porque ao mérito que eventualmente lhe atribuímos não corresponde necessariamente uma predisposição generalizada. Não é só a poesia, mas também a literatura e a *leitura*, de modo geral, que levantam questões desse tipo. E não é escamoteando as dificuldades de base que vamos conseguir encontrar respostas. A poesia precisa ser continuamente estimulada e só a fluência advinda da familiaridade pode torná-la apetecível, pode tornar visíveis as riquezas de sua relação com a vida. A compreensão dos gestos críticos e autocríticos da poesia não são de modo algum evidentes, mesmo para leitores que têm a poesia em seu horizonte de formação.

Sou professor há mais de 20 anos e já ofereci disciplinas sobre diferentes objetos. Mas é verdade que, recentemente, tenho proposto de modo mais deliberado assuntos relacionados à poesia (o que inclui a prática da tradução de poesia). As disciplinas que ofereço alternam entre dois objetivos principais, dependendo do nível do ensino e das questões colocadas. Por um lado, creio que é preciso dar importância à composição de repertório (razão pela qual ofereço cursos não apenas de poesia brasileira, mas também, na medida da minha capacidade, de outras tradições) e ao domínio dos instrumentos que permitem uma leitura mais rica desses textos. Por outro lado, para que essa leitura não seja repetição acrítica de modelos anteriores, é preciso também colocar em jogo as interpretações que deram sentido a essas obras e a essas tradições, de modo a relançar nossa relação com a poesia, e desta com sua própria historicidade.

Como disse anteriormente, o ensino (assim como o ensaio, como a tradução) não deixa de ser um dos lugares, ainda que indireto, da atuação poética. Se isso acontece é porque, analisando o modo como a poesia de outras épocas responde à sua historicidade, podemos entender melhor a nossa própria relação com o presente, com os problemas que

precisamos resolver agora. Há algo aí que renova nossas razões de vínculo com o passado, e essa renovação nunca é apenas uma repetição. Os dados estão sempre sendo relançados e é preciso, portanto, certo esforço para se colocar à *altura* (no sentido a que me referi anteriormente) dos acontecimentos. O que acontece, hoje, só tem sentido como tal na medida em que nos concerne e nos define, na medida em que nos coloca em jogo e exige de nós uma perspectiva sobre a vida em comum.