

**Organizadores**

Nathalia Campos

Rodrigo Vieira Ávila de Agrela

Roberto Bezerra de Menezes

**A crítica literária contemporânea  
produzida no Brasil**



FALE/UFMG

Belo Horizonte

2019

**Diretora da Faculdade de Letras**

Graciela Inés Ravetti de Gómez

**Vice-Diretora**

Sueli Maria Coelho

**Coordenadora**

Emilia Mendes

**Comissão editorial**

Elisa Amorim Vieira

Emilia Mendes

Fábio Bonfim Duarte

Luis Alberto Brandão

Maria Cândida Trindade Costa de Seabra

Sônia Queiroz

**Capa e projeto gráfico**

Glória Campos – Mangá Ilustração e Design Gráfico

**Preparação de originais**

Aline Almeida

**Diagramação**

Ana Cláudia Dias Rufino

**Revisão de provas**

Aline Almeida

Ana Cláudia Dias Rufino

Denise Cristina Campos

Ninive Sampaio

**ISBN**

978-85-7758-366-9 (digital)

978-85-7758-367-6 (impresso)

**Endereço para correspondência**

LABED – Laboratório de Edição – FALE/UFMG

Av. Antônio Carlos, 6.627 – sala 3108

31270-901 – Belo Horizonte/MG

Tel.: (31) 3409-6072

*e-mail*: vivavozufmg@gmail.com

*site*: [www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)

# Sumário

- 7 Apresentação**
- 9 A crítica acadêmica brasileira contemporânea e a questão da esfera pública**  
Tarcísio Fernandes Cordeiro
- 17 A crítica literária no Brasil contemporâneo: reformulações de um problema (?)**  
Juliane de Sousa Elesbão
- 27 A visão de mundo patrimonial nas crônicas de Manuel Bandeira**  
André Luís Mourão de Uzêda
- 39 Aspectos da colagem no texto dramático: uma estratégia para pensar a fragmentação do sujeito na contemporaneidade**  
Jéssica Ribas
- 51 Aspectos da cultura popular alemã sob a perspectiva das *Volkslieder***  
Gabriela Gomes de Oliveira
- 63 Benjamin e Proust**  
Pedro Alegre
- 71 Comentário sobre a antipoesia**  
João Guilherme Paiva

- 87 Discursos construídos sobre a Amazônia perceptíveis em A selva de Ferreira de Castro**  
Ivanete da Silva Alves
- 97 Ignorância e reconhecimento no Édipo Tirano de Sófocles**  
Rafael Guimarães Tavares da Silva
- 105 Intertextualidade onírica na mídia indígena**  
Charles Bicalho
- 119 Juan Goytisolo: a forma-de-vida literária**  
Felipe Lima
- 131 Mitologias tardias de Roland Barthes**  
Augustto Corrêa Cipriani
- 143 O canto da musa: valor do aedo e da palavra divina nos poemas homéricos**  
Ívina Silva Guimarães
- 153 O lugar do autor na crítica biográfica contemporânea brasileira**  
Derick Davidson Santos Teixeira
- 161 O realismo reciclado em Eles eram muitos cavalos**  
Júlia de Mello S. Oliveira
- 173 Performance poética: o estranhamento do leitor de poesia**  
Valéria Alves Correia Tavares
- 185 Políticas do sensível na correspondência de Vinicius de Moraes ou o diabo da profissão**  
Rafael Martins da Costa
- 193 Um dilema de elite: o nacional e o estrangeiro em Viva o povo brasileiro, de João Ubaldo Ribeiro**  
Guilherme da Cruz e Zica
- 201 Uma cerveja com as Sobras completas de Jovino Machado**  
Rafael Fava Belúzio

**213 Walter Benjamin e a recepção  
contemporânea da dramaturgia de Bertolt  
Brecht**

Thereza de Jesus Santos Junqueira

**221 Sobre os autores**



## **Apresentação**

Comprometido em dialogar de forma inédita na história de sua realização com a totalidade das áreas de concentração do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (FALE/UFMG), o Seminário de Pesquisa Discente do Pós-Lit (SPLIT) elegeu, como tema de sua sétima edição, uma discussão sobre os usos dos espaços da crítica literária produzida no Brasil, tanto a partir das literaturas de língua portuguesa quanto das literaturas de língua estrangeira.

O VII SPLIT contou com conferências, homenagens, painéis temáticos, mesas de comunicações e atividades artístico-acadêmicas, todas organizadas de modo a fortalecer os modos de interação consagrados na tradição dos eventos acadêmicos – modos estes imprescindíveis à divulgação do conhecimento produzido em nosso meio –, mas também buscou propor novas e arejadas formas de partilha e convívio sociointelectual. Nesse sentido, diversidade e horizontalidade foram os valores que nortearam a construção do evento, em resposta à inadiável necessidade de inclusão de personagens, vozes, imaginários e manifestações à vivência acadêmica e aos discursos críticos que, tantas vezes, destes se ocupam.

Os temas que motivaram os encontros no evento – conforme a proposta de fazer contracenarem diferentes olhares e experiências – foram escolhidos entre uma miríade de questões de recente ou imorredouro interesse dos estudos literários e culturais, mas, dessa vez, trazendo à cena atores não usualmente contemplados nessas ocasiões. Além de

pesquisadores em nível de graduação e pós-graduação da FALE/UFMG e de outras instituições superiores, também foram chamados a compor a comunidade plural do evento pensadores livres, escritores e artistas. Entre os debates levantados, ganharam relevo as questões estéticas e éticas que emergem da aproximação entre os saberes acadêmico-tradicionais e as realidades e sujeitos que ainda são estranhos à universidade (assim como a universidade é a eles estranha), a despeito do interesse que mobilizam dentro das próprias pesquisas e do fazer crítico nesse âmbito.

Ainda imbuídos do estimulante espírito do evento, é com satisfação que apresentamos, na sequência, uma reunião de 20 textos, retratos contingentes de algumas das potências reflexivas que passaram pelo VII SPLIT. Com estes textos, esperamos dar a ver mais do que o quilate do pensamento produzido na tão solapada universidade brasileira e a inesgotabilidade das investigações sobre o objeto literário. Nossa intenção, ainda agora, é reverberar a receptividade e a comunicabilidade, como *ideais possíveis* para a renovação da prática acadêmica e educacional. Aprendamos com a literatura a deixarmo-nos atravessar pelo outro, para, assim, nos tornarmos quem somos.

Por fim, gostaríamos de registrar nossos especiais agradecimentos à coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários/UFMG; à diretoria da Faculdade de Letras/UFMG; aos professores e pesquisadores que aceitaram compor a programação do VII SPLIT; aos demais integrantes da comissão organizadora (Alice Bicalho, Bianca Magela Melo, Laísa Marra, Nicole Alvarenga, Rafael Guimarães Tavares Silva, incansáveis e comprometidos); aos alunos de graduação que atuaram como monitores, e ao LABED.

*Os organizadores*



# A crítica acadêmica brasileira contemporânea e a questão da esfera pública

Tarcísio Fernandes Cordeiro

## O cenário da crítica acadêmica brasileira contemporânea

O cenário acadêmico da crítica no Brasil foi objeto de estudo recente desenvolvido por Regina Dalcastagnè (UnB), Anderson da Mata (UnB) e Igor Graciano (Unilab), que apontam para o que poderíamos entender como um estreitamento na produção crítica, de autoria brasileira, em literatura nos últimos quinze anos. Os dados quantitativos, resultantes do levantamento realizado em publicações de dez periódicos acadêmicos com classificação *Qualis A1*, indicam considerável índice de circularidade no campo de nossa investigação literária. Os resultados foram inicialmente apresentados em Brasília, durante o VII Simpósio Internacional de Literatura Brasileira Contemporânea e, em maio último, Igor Gomes publicou um artigo sobre a questão no *Suplemento Pernambuco*.<sup>1</sup>

O desconforto dos números é considerável, pois direcionamos, ainda na cena atual, nossa atenção crítica aos textos canônicos sem necessariamente apresentarmos um contraponto teórico às formulações e às abordagens já estabelecidas, uma vez que as fontes de referências também se repetem, numa estratégia discursiva que privilegia o estudo do fragmento monográfico, em detrimento da perspectiva comparativa ou do estudo panorâmico. Em que pese o fato da maioria dos artigos analisados abordarem o texto literário a partir da sua relação com o

1 GOMES, Do que tem tratado a crítica acadêmica?, 2017.

contexto cultural, é possível presumir, a partir dos dados precedentes, que esse entorno se delimite num escopo que impõe dificuldades àqueles autores, e principalmente autoras conforme aponta a pesquisa, cujos textos procedam de uma matriz não hegemônica.

Os números, contudo, devem ser relativizados e a própria Dalcastagné afirma que a presente investigação não contempla a produção atual que está sendo realizada nos programas de pós-graduação. Para aferir o interesse atual dos pesquisadores em formação, precisaríamos, nas palavras da professora da UnB, “fazer um outro levantamento, complementar: sobre as teses e dissertações que estão sendo defendidas agora”. De todo modo, as informações coligidas nos principais periódicos sobre literatura indicam uma perspectiva a respeito da crítica acadêmica brasileira contemporânea.

Por ora, nesse estudo, nos interessa problematizar alguns dos resultados aferidos na citada pesquisa associados à questão da esfera pública, de modo a refletir acerca dos desafios e das potencialidades da crítica acadêmica em nossa sociedade, sobretudo quando são consideradas as repercussões, desse ofício, a partir do estreitamento do debate público que enfrentamos no atual contexto.

## **A questão da esfera pública**

Inicialmente cabe lembrar o pensamento de Jürgen Habermas, ao tratar da maneira como a esfera pública se organiza nas sociedades de matriz capitalista. O filósofo e sociólogo alemão adverte a respeito de como deveríamos perceber o traço fundamental, desse entre lugar que tenciona os limites do público e do privado. Em suas palavras, “a esfera pública burguesa pode ser entendida, antes de mais nada, como a esfera de pessoas privadas que se reúnem em um público”.<sup>2</sup> Outrossim, a intenção desta coletividade seria contrapor a autoridade do poder público em favor de seus interesses e, para tanto, utiliza-se da opinião pública.

A esse respeito, no cenário hodierno, deparamo-nos com grupos que intentam assegurar e/ou retomar espaços hegemônicos de poder no contexto social. Esses segmentos empregam mecanismos de comunicação,

2 HABERMAS, *Mudança estrutural da esfera pública*, 2014, p. 135.

não necessariamente vinculados à imprensa tradicional, que disseminam o pensamento ideológico que lhes convém, relativizando, entretanto, as fronteiras do plano argumentativo. Tal ação, sob égide de uma falaciosa liberdade do argumento, acaba por conflagra-lo. Assim, o debate público fica restrito à publicidade que faz com que a discussão se distancie do diálogo, e do necessário contraste das ideias, se aproximando de concepções dogmáticas, transcendentais, que se inspiram em verdades autossuficientes. Logo, o prejuízo do debate público corresponde, por conseguinte, ao estreitamento da esfera pública.

Tal cenário, no Brasil, deriva de acúmulos históricos. Em nossa sociedade, o argumento de grande circulação foi mercantilizado pela mídia, com forte viés monopolista, que atuou e atua no sentido de estabilizar as informações e controlar sua distribuição no território nacional. Do mesmo modo, a indústria cultural de massa se expandiu através de suportes econômicos, em grande parte financiada com recursos públicos, impondo-se aos formatos populares e eruditos da arte. A esse respeito, Antonio Candido já nos alertara para o processo de formação do público literário no Brasil que, na década de 1930, “à medida que crescia, ia sendo rapidamente conquistado pelo grande desenvolvimento dos novos meios de comunicação”.<sup>3</sup>

A crítica acadêmica, por sua vez, herdeira de uma tradição do debate pautado em argumentos da sociedade civil, se desenvolveu tardiamente em nosso território, tendo em vista o atraso, quando comparado a outras nações latino-americanas, na constituição de nossas primeiras universidades. Saliente-se também que a transição, de uma crítica impressionista, produzida por bacharéis e centrada nas redações dos jornais do início do século XX, levou um longo período para se consolidar nas cátedras acadêmicas, através de especialistas em literatura, que incorporavam novas abordagens (estéticas ou dialéticas) do texto literário.

Porém, quando isso ocorre, já na década de 1970, tem-se o que Flora Süssekind denomina como “a vingança do rodapé”. Trata-se do momento em que a vitória da hermenêutica dos críticos-*scholars* sobre a

3 CANDIDO, *Literatura e sociedade*, 2009, p. 143.

subjetividade formulada pela crítica dos cronistas determina, com raras exceções, o afastamento de nossa intelectualidade das redações dos jornais de circulação em massa. Isso se dá basicamente por uma inadequação da linguagem rebuscada do acadêmico associada às limitações do formato comercial já estabelecido nas redações dos jornais brasileiros. Assim, o interesse econômico de uma cultura subsumida às determinações de um mercado consumidor acaba inviabilizando a participação de parcela de nossa intelectualidade do cotidiano mais imediato da população.<sup>4</sup>

Esse distanciamento contribui para um processo de formação de uma crítica acadêmica ensimesmada, voltada para o diálogo dos pares, que desconsidera, em larga medida, o diverso e o dissentâneo, num processo ideológico que contribui para o fortalecimento do cânone, como indicam os dados do recente levantamento sobre a crítica acadêmica brasileira, assim como de um viés conservador em que a arte pode ser pensada em nossa sociedade.

Tal circularidade do pensamento acaba por produzir um efeito contraditório, pois, ao estreitar as balizas de sua análise, a crítica brasileira acaba alargando a presença de objetos artísticos sob o rótulo da cultura de massa e, por conseguinte, fortalecendo a concepção de uma arte que, segundo os postulados de Antonio Candido, estaria disposta a *agregação/integração* social, ou seja, a produção estética enquanto experiência coletiva que visa ser incorporada ao sistema simbólico, em detrimento de uma arte voltada à *segregação/diferenciação* em que se prioriza a experiência relativa que contribui decisivamente para renovar tal sistema.<sup>5</sup>

Entretanto, deve-se reconhecer que o isolamento da crítica acadêmica indica um processo mais amplo de nossa sociedade, a saber: os limites de uma esfera pública que se encontra esvaziada do seu papel de debater ideias. Trata-se na verdade de um processo mais complexo, não apenas de uma crítica distanciada, mas, quando consideramos o pensamento habermasiano, sem público.

4 SÜSSEKIND, Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna, 2003, p. 30.

5 CANDIDO, *Literatura e sociedade*, 2009, p. 45.

## Uma crítica sem público

Em "A literatura e a vida social", Antonio Candido nos apresenta uma série de argumentos para demonstrar a interação da obra de arte, especialmente a literária, com o contexto social que a cerca. Para tanto, faz um percurso que vai do argumento de que a estética não se separa da linguística, passando pela problematização a respeito da "conformidade automática aos padrões", até o rigor crítico, quase mal-humorado, da afirmação daqueles que entendem a escrita como "parte de um objeto físico". Nesse ínterim, revela-se preciosa a discussão a respeito do conceito de público realizada pelo sociólogo e crítico literário. Em termos diretos, assevera o autor "antes de pensarmos ser nós mesmos, somos público, pertencemos a uma massa cujas reações obedecem a condicionantes do momento e do meio".<sup>6</sup>

Em tempos em que se relativizam conceitos e fronteiras, a afirmação peremptória de Candido, em especial a referência determinista a respeito do momento e do meio, nos soa ultrapassada. Mas a ideia de inserção do intelectual em um público é bastante apropriada para a discussão que ora realizamos. Afinal, a que público nos referimos quando se pensa no fazer da crítica acadêmica? É compreensível que não se trate da população em geral, sendo, por outro lado, mais aceitável imaginar o lugar social do olhar do crítico inserido naqueles que estariam dispostos a refletir sobre o papel da arte e seus possíveis e imprevisíveis efeitos num certo contexto.

Isso posto, seria incorreto pensar que a crítica, entre os polos do "ser" e do "somos", trata não de um desdobramento do primeiro sobre o segundo, mas o contrário? O papel do público, nesse caso, mesmo se pensarmos num segmento determinado, não se restringe à recepção, mas também ao juízo de valor que se confere à obra. Daí que, os problemas relativos à circularidade (temática, teórica e autoral) das abordagens críticas contemporâneas, no Brasil, possam ser pensados por uma perspectiva do esvaziamento da esfera pública. Essa leitura da questão, entretanto, pode se dar por distintos vieses que talvez sejam complementares.

6 CANDIDO, *Literatura e sociedade*, 2009, p. 45.

A primeira perspectiva, de viés mais conservador, seria pensar que nos falta o público necessário para o desenvolvimento e a preservação de uma linguagem cultivada. Erich Auerbach, ao estudar o declínio da linguagem literária ocidental no período entre a Antiguidade e a Idade Média, faz uso do termo *Hochsprache* para designar essa linguagem elevada que se distingue da linguagem cotidiana por três fatores, a saber: a seletividade, entendida como reunião e assimilação de determinados componentes da língua falada; a homogeneidade, por ser a mesma dentro de dada zona linguística; e o conservadorismo, dada a sua estabilidade frente a versatilidade da linguagem de uso diário.<sup>7</sup>

Por tais especificidades, essa linguagem passou a delimitar as fronteiras do público literário e a expansão ou contração, desse coletivo, dava-se na medida em que os cenários históricos incrementavam ou restringiam sua amplitude. No caso em discussão, poder-se-ia crer que a crítica acadêmica carece de audiência na sociedade civil e, por conseguinte, o estreitamento do público habilitado a linguagem literária no contexto brasileiro atual determina seu distanciamento.

Outra possibilidade seria entendermos o impacto dos interesses econômicos, próprios de uma sociedade de mercado que espalha a ideologia do consumo em múltiplas frentes, inclusive a intelectual/artística, transformando em mercadoria, o fazer do escritor, mas também do crítico, ao se apropriar do livro (no suporte físico ou virtual) com o fito do lucro. Para Leda Tenório da Motta, no cenário brasileiro, desde as transformações, intensificadas na década de 1980, em nossa indústria cultural, o crítico que busca recepção se vê premido pelos interesses mercadológicos. A questão, nos últimos decênios, ganhou tamanha monta que a autora afirma “a crítica corre agora o perigo de só fazer a reportagem do que vai pela ‘bolsa de valores culturais’ do Primeiro Mundo”.<sup>8</sup>

Sobre tal aspecto, é conveniente lembrar as considerações de Jürgen Habermas a respeito da intervenção do público na administração pública através da imprensa, que acumulava os debates realizados nos cafés,

7 AUERBACH, *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*, 1993, p. 252.

8 MOTTA, *Crítica literária brasileira no último meio século*, 2002, p. 198.

nos salões e nas sociedades secretas europeias a partir do século XVII. E como, posteriormente, isso foi sendo alterado, na verdade invertido, de modo a suplantar a tríade erigida a partir do ideal de igualdade entre os estamentos sociais distintos, a saber: i) o tratamento entre iguais em favor da autoridade do argumento; ii) o conceito de “universal”; iii) a abertura fundamental do público. No capítulo intitulado “De um público que discute a cultura para um público que consome a cultura”, Habermas conclui sua reflexão, “O público se cindiu em minorias formadas por especialistas que não discutem publicamente e na grande massa de consumidores que recebe publicamente. Com isso, perdeu-se em geral a forma específica de comunicação de um público”.<sup>9</sup>

Assim, quando a sociedade civil não reúne as condições, ou lhe é negada tal possibilidade para o exercício livre da discussão pública, tem-se uma restrição do tensionamento do poder público e, por conseguinte, o seu fortalecimento frente às demandas sociais. Ora, o pensamento acadêmico encontra-se no entremeio dessas forças e, uma vez que o cenário contemporâneo fragiliza as vozes que destoam das narrativas hegemônicas, em especial a econômica, percebe-se a dificuldade, inclusive no campo da crítica, da renovação que é desejada no plano contemporâneo.

Por caminhos diversos, as abordagens, tanto de Auerbach quanto de Habermas, apontam para a importância de um público que não apenas receba o texto literário, mas estabeleça, com este, outras interações, quer seja no plano da circulação, da valorização, ou até mesmo da crítica. Caso contrário, viveremos um período ainda maior de latência crítica, a espera de um terreno mais fértil para a produção de novas possibilidades de leituras da vasta produção literária que já dispomos.

Por fim, e tão importante quanto ultrapassar as fronteiras do nosso cânone e os respectivos estereótipos sociais que ele guarda, seria pensar em nossas análises, formas, inclusive dissidentes, de acesso e consolidação do público literário em nosso país. Público que talvez ainda não se reconheça, ou não tenha como se reconhecer, nas obras que o mercado, mas também a academia, lhes apresenta.

<sup>9</sup> HABERMAS, Mudança estrutural da esfera pública, 2014, p. 384.

## Referências

AUERBACH, Erich. *Literary Language and Its Public in Late Latin Antiquity and in the Middle Ages*. Translated by R. Manheim. Princeton: Princeton UP, 1993.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2009.

GOMES, Igor. Do que tem tratado a crítica acadêmica? In: GOMES, Igor. *Suplemento Pernambuco*. Recife: Cepe Editora, maio 2017. Disponível em: <<http://www.suplementopernambuco.com.br/artigos/1859-do-que-tem-tratado-a-cr%C3%ADtica-acad%C3%A4mica.html>>. Acesso em: 17 set. 2019.

HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. Tradução de Denilson Luís Werle. São Paulo: Unesp, 2014.

MOTTA, Leda Tenório da. *Crítica literária brasileira no último meio século*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SÜSSEKIND, Flora. Rodapés, tratados e ensaios: a formação da crítica brasileira moderna. In: SÜSSEKIND, Flora. *Papéis colados*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003. p. 15-36.



# A crítica literária no Brasil contemporâneo: reformulações de um problema (?)

Juliane de Sousa Elesbão

## Considerações iniciais

Há tempo se fala de uma crise na crítica literária, especialmente depois do advento da Teoria da Literatura como disciplina, ao lado da criação dos cursos de pós-graduação em Letras nas universidades brasileiras no final da década de 1960, e dos tempos ditos pós-modernos. Já em 1971, por exemplo, Paul de Man diagnosticou uma crise na crítica no seu ensaio *Criticism and crisis*, tomando como ponto de partida a crise do verso, anunciada em um ensaio escrito por Mallarmé, e desenvolvendo, ao mesmo tempo, uma releitura da modernidade. Refletir sobre o fazer crítico tornou-se, atualmente, uma constante entre os estudiosos ligados às Letras e/ou à literatura, o que implica inevitavelmente discordâncias e radicalismos. Por alguns, ela é vista como uma prática indefinida, cujo lugar no meio intelectual, sobretudo o brasileiro, parece ainda se apresentar movediço; para outros, a produção crítica atual só tem aumentado e inúmeros são os suportes que a veiculam. Diante de tais impasses, a crítica, em vez de gerar e analisar problemas por meio da leitura de um texto literário, é apresentada como *um* problema; logo, parece necessário revisitar as questões em torno da referida instância, levando em consideração tanto a crise geral dos valores (do sujeito, da identidade, da razão, da representação, entre outros), nos quais a crítica se sustentava, quanto a atual redução da literatura a mais uma forma de cultura, resultado da velocidade das mutações tecnológicas e do ecletismo de boas intenções dos estudos culturais.

Se atentarmos para a ideia de crise, vale acrescentar que esse termo não deve ser entendido como “decadência” ou “fim do mundo”, conforme defende Kujawski,<sup>1</sup> mas como um desdobramento lógico, um movimento dialético entre o que permanece e o que causa ruptura, entre o que estaria no âmbito da tradição e os elementos da ordem (pós)moderna. O teórico Paul de Man, no seu ensaio já citado, inferiu que é “no modo da crise” que se dá a verdadeira crítica, pois esse modo estimula a reflexão sobre a própria escrita crítica, como também a literária, “abr[indo] um ciclo de questões” na medida em que “através da auto-reflexão, tem lugar uma ‘separação’ entre aquilo que na literatura está conforme a intenção original e aquilo que se afastou irrevogavelmente desta fonte”.<sup>2</sup> A partir daí, se olharmos para a crise da crítica por esse ângulo, podemos pensar que “estar em crise” não é algo tão devastador ou apocalíptico, pois esse estado sintomático leva a crítica atual a um autoconfrontamento produtivo e põe em reflexão os seus próprios instrumentos, no intuito de reavaliar e atualizar a ideia que temos sobre como julgar determinada obra. Interrogar-se a si mesma se confunde com o próprio ato crítico e faz com que essa instância tome ciência dos seus verdadeiros problemas. Portanto, pensar em uma crise da crítica literária contemporânea nos conscientiza, enquanto estudiosos de literatura, da responsabilidade que temos em manter a agudeza da reflexão e em saber lidar com a transitoriedade de conceitos e de categorias com as quais trabalhamos, como a própria ideia de literatura, por exemplo, especialmente “numa época como a nossa, que levou a desarticulação de valores – e não só artísticos, naturalmente – a extremos sem precedentes”.<sup>3</sup>

À vista disso, cabe desenvolvermos algumas considerações em diálogo com determinadas falas que giram em torno da crítica contemporânea no Brasil e de sua crise, considerando a abrangência de sua atuação, que ultrapassa um reduzido espaço no jornal, a sua relação com o meio digital e o notório descentramento do objeto literário.

## **A atuação crítica: um ato político?**

1 KUJAWSKI, *A crise do século XX*, 1991, p. 84.

2 MAN, *Crítica e crise*, 1999, p. 41.

3 SOUZA, *Crítica literária: seu percurso e seu papel na atualidade*, 2011, p. 36.

A esfera crítica conta hoje com várias frentes de atuação, perpassadas por vieses interpretativos ligados, cada um, a determinado ponto de vista. Se a base de análise for o arcabouço teórico formalista, será nítida a preocupação com o aspecto estritamente literário de uma obra, ou seja, a sua *literariedade*, que diferencia a linguagem artística da cotidiana; se o objeto literário a ser avaliado permitir uma leitura desconstrutivista, o crítico procurará desmistificar um jogo de oposições canônicas oriundas do ideário ocidental (homem x mulher, branco x negro, oral x escrito, para citar alguns) e, a partir daí, identificar o que está subentendido na malha textual; se o viés de análise partir das teorias pós-colonialistas, teremos uma crítica tentada a detectar numa obra literária a representação das consequências do colonialismo, das relações de poder e submissão que aí subjazem, da dominação do Ocidente sobre o restante do mundo, entre outros aspectos. As várias “correntes críticas” mostram o quão abrangente e plural é a atuação de um crítico literário e como este se vê obrigado a renovar seu leque de leituras, para dar conta de um objeto multidimensional, como o é a literatura.

É nítido o acréscimo que houve de métodos analíticos aos anteriores à década de 1960, propiciado, sobretudo, pelos estudos sistemáticos da literatura realizados nos cursos de especialização nas IES brasileiras – sem contar com a reformulação desses métodos a partir dos anos 1980, período pós-ditadura, em que as preocupações históricas e os estudos culturais começaram a demarcar território –, o que fez com que a crítica estendesse o panorama do seu olhar, migrando o foco do literário para todo objeto considerado cultural e arraigado de aspectos sociais e históricos que remetessem a elementos vinculados a uma concepção de identidade e a tempos que refletissem relações de desigualdade. Sendo assim, no seu atual esforço de elaboração intelectual, se o crítico opta por esta ou aquela “corrente”, ele já está se posicionando politicamente em relação à obra e à leitura que pretende apresentar. Por isso, ele não pode ser ignorado como um agente no e do seu tempo; sendo assim, fazer crítica é um ato político, especialmente se nos restringirmos à contemporaneidade brasileira. Há uma responsabilidade a ser assumida nesse fazer, visto a “parcela de poder” que um crítico literário ainda possui no “direcionamento do gosto estético”, bem como a modificação do mundo

que ele pode alcançar através das relações que estabelece com o texto lido e com os leitores; logo, não há uma “imparcialidade absoluta” que rege a escrita avaliadora de um crítico, pois este possui certa bagagem de valores que, de algum modo, influencia no delineamento dado ao seu trabalho. Em síntese:

Os críticos (literários, de arte, teatrais, de cinema etc.) no Brasil foram e são uma parte fundamental [de um] sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos: aquilo a que dão espaço e que selecionam, ou aquilo que vetam nos cadernos culturais, nas seções de jornais e periódicos, nos ensaios, tem repercussão social. Na divisão social do trabalho das sociedades complexas, a parcela de poder desses “especialistas” cresce, e acaba causando um certo direcionamento do gosto. Afinal, eles ocupam um lugar social que lhes permite dizer a um público interessado que este livro é “bom”, aquela peça é “ruim” etc.<sup>4</sup>

Claro que não iremos adentrar no caráter excludente que, porventura, possa ser percebido nesse “sistema de divulgação, legitimação e negação dos gostos”. O que queremos salientar é que o crítico é um ser social e, a partir desse lugar, ele pode evidenciar conceitos e ideologias, historiar ideias e valores propagados ou rejeitados, apontar contradições e incompatibilidades; por isso classificamos esse ato como político. Por outro lado, esse mesmo caráter político atribui também ao discurso e ao juízo crítico a capacidade de condicionar tipos de saberes, de funcionar como instrumentos de resistência e de veicular ideologias, tornando a crítica uma faca de dois gumes: uma instância que legitima e regula e uma prática que emancipa. Em outras palavras, tal desdobramento ainda “deixa entrever que a crítica literária não existe sem uma função social, por mais indireta que ela possa ser”,<sup>5</sup> dado que ela “pode apontar para verdades sociais mais amplas.”<sup>6</sup> Outrossim,

[o] aparente distanciamento da obra literária do que seja reprodução imediata do cotidiano, do mundo regido pelo autointeresse e pelo antagonismo de todos contra todos, pode ser um pressuposto para penetrá-los. Seja como for, o importante aqui é notar que as

4 JOBIM, *Crítica literária: questões e perspectivas*, 2012, p. 148.

5 DURÃO, *O que é crítica literária?*, 2016, p. 11.

6 DURÃO, *O que é crítica literária?*, 2016, p. 12.

funções da crítica serão tão diversas quanto forem os ambientes sociais nos quais ela se mostrar efetiva.<sup>7</sup>

Dessa maneira, o atual crítico brasileiro ainda é possuidor de uma voz capaz de ditar direcionamentos que podem interferir significativamente nas escolhas e nas preferências do público leitor,<sup>8</sup> o que torna a sua atuação mais abrangente do que possa imaginar. Não obstante, compete ao crítico evitar relativismos e totalitarismos, para que possa descortinar horizontes de leitura e promover maneiras de pensar a literatura com base na participação e na responsabilidade que possui no exercício intelectual, independente dos locais por onde circule.

## **O espaço da crítica e o meio virtual**

A preocupação em redefinir o espaço da crítica, fruto da tão propalada crise, encontra-se também relacionada às mutações tecnológicas e ao advento do meio virtual como canal de divulgação, comunicação e informação. A “crítica” que frequentemente se vê na internet mostra-se reconfigurada a moldes de resenhas, releases e notas que funcionam mais como um serviço cuja finalidade é o consumo, e a obra literária, por sua vez, é ofertada como um produto a ser adquirido. Dessa maneira, várias são as modalidades de leitura e de comentário acerca de um livro manifestadas na malha virtual: vídeos de youtuber, podcasts, stories no Instagram, postagens e comentários no Facebook, blogs, para citar alguns exemplos.

No entanto, o excesso de produção possibilitada pela rede internética traz o problema da falta de profundidade da análise que tais

7 DURÃO, *O que é crítica literária?*, 2016, p. 12.

8 No Brasil, a atuação de um crítico literário pode ser ainda mais delicada por conta do perfil leitor do brasileiro. Em 2016, quando foram divulgados os resultados da 4ª edição da pesquisa Retratos da Leitura no Brasil, realizada pelo IBOPE em parceria com o Instituto Pró-Livro, foi constatado que 44% da população brasileira não lê, apesar do número de leitores ter subido seis pontos percentuais entre os anos de 2011 e 2015. Entre os que se consideram leitores, 25% afirmaram que o gosto pela leitura é a principal motivação. Por isso, faz-se significativa a figura do crítico no país para ativar essa consciência estética, tendo como base as mudanças concernentes ao acesso à literatura, bem como para estimular, cada vez mais, o gosto pelo hábito da leitura entre os brasileiros. Sobre a referida pesquisa, visitar os seguintes links: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2016/05/1772898-no-brasil-54-nao-consome-literatura-por-vontade-propria-aponta-pesquisa.shtml> e <http://cultura.estadao.com.br/blogs/babel/44-da-populacao-brasileira-nao-le-e-30-nunca-comprou-um-livro-aponta-pesquisa-retratos-da-leitura/>.

modalidades costumam apresentar. Geralmente, essas novas formas de falar sobre literatura não têm como objetivo tecer exames demorados, alicerçados em certa bagagem teórica e por meio de uma linguagem especializada. O intuito é emitir opiniões mais pessoais acerca do que foi lido, expor certa identificação com o enredo ou um personagem, por exemplo, resenhar o livro por meio de uma linguagem informal ou mesmo apresentá-lo como um objeto de desejo para decorar a estante, a fim de atrair um público de número significativo e servir de referência para leitores, especialmente os mais jovens, que têm a internet como principal meio de informação.

A partir de então, vários questionamentos surgem a respeito da qualidade dessas novas modalidades de “crítica” literária e da legitimidade da função tanto desta, que transita no meio virtual, quanto da crítica mais institucionalizada, geralmente situada na academia ou em revistas e jornais especializados. Contudo, o que merece maior atenção é a disposição da crítica literária brasileira em se adequar a essas novas circunstâncias que, mesmo que alterem o seu fazer, não deixam de ter um lado positivo, conforme assinala o professor José Luis Jobim:

Se ampliarmos nossa atenção para as revistas culturais e os periódicos acadêmicos que publicam crítica literária, veremos, então, que o mundo digital permitiu a existência e a circulação de um enorme volume de empreendimentos, que talvez não pudessem existir no mundo de papel. [...] E um dos grandes nós para as publicações de papel – seu armazenamento e distribuição aos consumidores – foi desfeito com a simples mudança do suporte: do papel para o digital.<sup>9</sup>

Inferimos que diversidade e visibilidade são duas coisas facilmente alcançadas na malha internética e, portanto, o crítico brasileiro deve aproveitar essas possibilidades para disponibilizar o seu trabalho e manter a sua atuação, pois o ambiente digital pode ser um “veículo capaz de combinar disponibilidade de espaço para reflexão com acessibilidade por parte de um grande público”.<sup>10</sup> Ademais, o “horizonte de expectativa” do leitor atual é outro, mais conforme a essa reconfiguração da veiculação e da recepção dos textos e, por isso, a crítica precisa estar a par do

9 JOBIM, *Crítica literária: questões e perspectivas*, 2012, p. 155.

10 DURÃO, *O que é crítica literária?*, 2016, p. 13.

legado cultural e dos meios de circulação vigentes. O jornalista Carlos Graieb chegou a afirmar categoricamente: “Está faltando um personagem na cultura brasileira. Ele se chama crítico literário”.<sup>11</sup> Na verdade, o que parece faltar é iniciativa por parte dos que fazem crítica literária encastelados na academia ou presos a reduzidas colunas de jornais para ocupar o seu lugar no mundo digital e se proliferar ilimitadamente em novas configurações. De todo modo, independente dos locais nos quais ela ocorre, a crítica precisa manter o discernimento da prática reflexiva associada à imaginação formuladora de hipóteses – já que “a boa crítica não é meramente descritiva”<sup>12</sup> –, a fim de se mostrar mais interessante pelo seu caráter dinâmico, construtivo e produtivo.

## **A crítica literária e os estudos culturais**

Por muito tempo, a literatura foi tomada pela crítica – especificamente a de bases linguísticas, formalistas e semiológicas – como um objeto privilegiado de problematizações por conta das suas particularidades (linguísticas, estéticas, históricas, entre outras) examinadas por parâmetros que distinguiram o discurso literário dos demais. Todavia, tal privilégio tem sido minado por transformações oriundas da revolução cultural que fez emergir uma gama de leituras transdisciplinares sobre o fato literário, aproximando-o da ideia de cultura e analisando-o sob a perspectiva não metódica do que ficou conhecido como estudos culturais. A partir de então, a literatura tem a sua análise deslocada para as formas múltiplas dos poderes sociais, para os embates ideológicos, para as relações entre centro e periferia, para temas como etnicidade, sexualidade e gênero, para citar alguns, a fim de dar voz às minorias historicamente marginalizadas e aos diferentes fenômenos de identidades, bem como de reexaminar as relações tensas entre cultura e arte.

De todo modo, é preciso ponderar sobre a importação no Brasil dos estudos culturais, cujo berço pertence a distintos *loci* de enunciação, ramificações oriundas do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, do qual fazia parte o pesquisador britânico Raymond Williams,

11 GRAIEB, Cadê a crítica, 2000, [s. p.].

12 DURÃO, *O que é crítica literária?*, 2016, p. 19.

cujos estudos sobre política, cultura de massa e classe operária inglesa refletiram seu pensamento marxista; da revista política *New Left Review*, fundada em 1960 no Reino Unido, que trazia contribuições de Stuart Hall e Paul Gilroy, estudiosos que revisitaram os pressupostos marxistas em diálogo com o pensamento de Gramsci; da semiologia da cultura nos escritos do francês Roland Barthes, publicados em 1957 no livro *Mythologies*, no qual é construída “uma crítica ideológica da linguagem da cultura dita de massa”<sup>13</sup> que analisa como certos comportamentos são justificados pelos complexos sistemas de símbolos culturais; do desconstrutivismo do filósofo franco-argelino Jacques Derrida, que colocou sob suspeita os binarismos sustentadores do pensamento ocidental, como, por exemplo, homem x mulher, natureza x cultura, fala x escrita, “em que um dos dois termos comanda [...], ocupa o lugar mais alto”,<sup>14</sup> pois tais oposições filosóficas clássicas refletem uma coexistência hierárquica violenta; por fim, da expansão temática dos estudos comparados e do intenso movimento de institucionalização da sociologia e do culturalismo nos Estados Unidos, desde a década de 1920.

Diante desse panorama, são notórias a migração de um campo de saber tão diversificado e a cautela com a qual se deve reparar e “adequar” os estudos culturais ao contexto histórico, político e social brasileiro, procurando “refazer todo seu percurso a fim de não homogeneizá-lo, eliminando as nuances que constituem a riqueza e a produtividade que ele tinha em seu surgimento”.<sup>15</sup> A partir daí, os embates e conflitos que são travados entre a crítica mais “tradicional” e a produzida na seara dos estudos culturais também colocam em relevo os questionamentos em torno do fazer crítico de hoje e da sua relação com o texto literário. Este, agora equiparado a outras manifestações no seio do sistema cultural, é visto de forma descentralizada, pois o que interessa são os distintos campos de força que se operam na malha textual literária.

Por outro lado, vale chamar a atenção para o fato de, através dos estudos culturais, a crítica poder atentar melhor para um possível

13 BARTHES, *Mitologias*, 2009, s.p.

14 DERRIDA, *Posições*, 2001, p. 48.

15 FIGUEIREDO, *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*, 2010, p. 20.



deslocamento de critérios de nacionalidade, para os limites de ordem disciplinar, para o redimensionamento das práticas político-sociais representadas na literatura e para o rompimento da linha hierárquica de valores vinculados à condição humana, enriquecendo o seu trabalho com novas inquietações e ampliando o escopo de sua atuação.

Assim, frente a esses impasses epistemológicos que recaem sobre o fato literário e o fazer crítico, faz-se pertinente perguntar: o que é a crítica hoje em dia no Brasil? Responder a essa pergunta seria muito ambicioso da nossa parte, mas acreditamos que a crítica que se produz no país pode se aproveitar da proposta culturalista vinda de fora para renovar os seus métodos de investigação e amenizar o aparente relativismo que subjaz à democratização da cultura reivindicada pelos adeptos dos estudos culturais no Brasil, revitalizando, assim, a sua relação com a literatura e com o público leitor.

## **Considerações finais**

Não esgotamos aqui a discussão em torno da “crise” da crítica contemporânea, mas nos parece haver um círculo vicioso a rondar tal situação, geralmente, colocada como um bicho de sete cabeças cujo propósito seria extinguir a figura do crítico. Na verdade, esse personagem que transita no ambiente das Letras tem nas mãos elementos para cada vez mais se autoafirmar e repensar os valores e métodos que pareçam desgastados, no intuito de superar certo ceticismo latente concernente à relevância do seu trabalho. Os novos dilemas nacionais, a crise geral dos valores, a velocidade e a dinamicidade resultantes da vida internética, a emergência de temas contemporâneos, o *boom* provocado pelos estudos culturais nas universidades brasileiras... tudo isso não impede a crítica de ter “autonomia para configurar o objeto literário conforme sua sensibilidade ou necessidade” – sem negligenciar os processos estéticos de criação individual e sem cair em fundamentalismos culturais e ideológicos –, pois na literatura cada elemento é passível de significação. Sendo assim, a atuação do crítico é indispensável para a filtragem desse amplo efeito de significados aliada ao rigor e à lucidez indispensáveis para o seu exercício intelectual. Sabemos que não é uma tarefa fácil, mas a dificuldade desse empreendimento só pode servir de estímulo para que

a crítica literária produzida no Brasil se posicione e reflita criticamente sobre o seu lugar e o seu objeto.

## Referências

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- DERRIDA, Jacques. *Posições*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DURÃO, Fábio Akcelrud. *O que é crítica literária?*. São Paulo: Nankin Editorial/Parábola Editorial, 2016.
- FIGUEIREDO, Euridice. *Representações de etnicidade: perspectivas interamericanas de literatura e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2010.
- GRAIEB, C. Cadê a crítica? *Veja*, São Paulo, edição 1655, 28 jun. 2000. Disponível em: <<http://www.revista.agulha.nom.br/graieb05.html>>. Acesso em: 5 out. 2017.
- JOBIM, José Luís. Crítica literária: questões e perspectivas. *Revista Itinerários*. Araraquara, v. 2, n. 35, 2012. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5907/4504>>. Acesso em: 30 set. 2017.
- KUJAWSKI, Gilberto de Melo. *A crise do século XX*. São Paulo: Ática, 1991.
- MAN, Paul de. Crítica e crise. In.: MAN, Paul de. *O ponto de vista da cegueira*. Trad. Miguel Tamen. Lisboa: Edições Cotovia, 1999. p. 37-52.
- SOUZA, Roberto Acízelo de. Crítica literária: seu percurso e seu papel na atualidade. *Revista Floema*, Vitória da Conquista, v. 1, n. 8, 2011. Disponível em: <http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/443/468>. Acesso em: 14 out. 2018.

# A visão de mundo patrimonial nas crônicas de Manuel Bandeira

André Luís Mourão de Uzêda

O seguinte trabalho é parte introdutória do projeto de pesquisa de tese de doutorado “Crônicas de um Brasil-província: a visão de mundo patrimonial de Manuel Bandeira” apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Nele, temos por intuito empreender uma leitura das crônicas de Manuel Bandeira atentando para o caráter mnemônico de sua poética em interseção com a temática da salvaguarda do patrimônio cultural, tendo como objeto de estudo o volume *Crônicas da província do Brasil*, lançado em 1937. Composto por 47 crônicas publicadas originalmente na imprensa nacional entre 1928 e 1933, selecionadas e organizadas pelo próprio autor, o volume é seu primeiro livro em prosa, publicado à época pela renomada editora Civilização Brasileira em virtude da comemoração dos cinquenta anos do autor no ano anterior. Trata-se da primeira edição totalmente custeada por editora sem qualquer recurso do autor, o que demarca a posição de prestígio ocupada por Bandeira à época. Divide-se em duas partes: a primeira, não intitulada, reúne 42 crônicas em que predomina o interesse do poeta para a cultura artística e literária brasileira, aspecto fundamental a ser analisado no presente estudo. A segunda, intitulada “Outras crônicas”, reúne cinco textos de assuntos variados que não contemplam a temática nacional.

Marcada pelo lirismo subjetivo e em simbiótico entrelaçamento com sua biografia, a poesia de Bandeira distingue-se pela forte presença da memória como importante chave de leitura exegética da obra do

poeta. Não se restringindo exclusivamente à lírica, a produção em prosa do autor é nitidamente atravessada pelo aspecto memorial, o que de forma clara se evidencia na conhecida autobiografia poética *Itinerário de Pasárgada* e, de modo bastante singular, na sua vasta produção cronística, objeto central de análise desse estudo. Ao centrar-se sobre a produção de crônicas de Manuel Bandeira, essa pesquisa pretende aprofundar estudo anterior sobre o gênero,<sup>1</sup> fortemente salientado pelo hibridismo e por seu caráter ensaístico. Como potencial campo de experimentação poética,<sup>2</sup> a escolha pelo estudo da obra de Bandeira interessa-nos, *a priori*, em virtude da intensa dedicação ao gênero em sua longa e produtiva vida de escritor. É vasto o repertório de crônicas publicadas com regularidade em diversos periódicos do país, com repercussões significativas para a publicação de três volumes em vida com a reunião de textos de temáticas e temporalidades variadas, a saber: *Crônicas da província do Brasil* (1937), *Flauta de papel* (1957) e *Andorinha, andorinha* (1966), organizado por Carlos Drummond de Andrade. Além dos publicados ainda em vida, dois volumes lançados postumamente datam deste século: as *Crônicas inéditas*, volumes I e II (2008; 2009) organizadas por Júlio Castañon Guimarães.

Peculiar na intrínseca relação entre realidade histórica e ficção, no que pese a tensão limiar entre o discurso jornalístico e o literário, a crônica está intimamente condicionada ao contexto de produção e recepção de seu tempo. No que se refere especificamente à produção de Bandeira, salienta-se a particularidade da dimensão memorial em sua obra elaborada poeticamente em um gênero que tem justamente na memória a matéria-prima para sua composição estética. Há nesse movimento uma singularidade que interessa sobremaneira a esse estudo, posto que o traço lírico-afetivo da sua poética, aparentemente restrito à memória pessoal, desdobra-se em memória social e coletiva, especialmente quando articulado à temática da salvaguarda do patrimônio cultural. Mobilizadas pela afetividade, as memórias subjetivas evocadas e reelaboradas esteticamente em suas crônicas configuram-se como

1 Cf. UZÊDA, *Crônicas da melancofolia*, 2013.

2 Cf. ARRIGUCCI JUNIOR, *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, 1986.

suporte de revocação da memória social ao trazer para a pauta do dia na imprensa o senso de responsabilidade coletiva para a preservação do bem cultural de interesse público por seu valor patrimonial. Além disso, como suporte, as crônicas por si só se configuram como lugar de memória, iluminando para o leitor tanto a experiência subjetiva quanto a memória coletiva – seja sobre o tempo histórico evocado pelo autor, seja pelo tempo histórico de produção e recepção do texto quando da sua publicação.

Assim, a análise que se pretende fazer das crônicas em que Bandeira versa sobre a temática do patrimônio cultural brasileiro nesse estudo leva em consideração sua leitura de mundo que parte da memória afetiva para a preservação da memória coletiva. A essa leitura chamamos “visão de mundo patrimonial”, isto é, a visão sensível e poética para o bem cultural que é, à luz de seu juízo crítico e subjetivo, potencialmente digno à condição de patrimonialização por seus valores estéticos, artísticos, históricos e culturais. Entendemos essa visão de mundo como poética por excelência considerando que com ela, tal qual como um “filtro” sobre seu olhar, o cronista interpreta e interfere na realidade histórica de seu tempo de produção, apropriando-se do discurso literário reelaborado esteticamente em suas crônicas. Como visão de mundo patrimonial, ressalta-se a condição de memória, salvaguarda e difusão do que é potencialmente “patrimonializável”.

Tomamos de empréstimo o conceito de patrimonialização do campo epistemológico da museologia, ciência social aplicada que aborda como um de seus objetos de análise o fenômeno da musealização e da patrimonialização dos bens culturais de interesse público. A patrimonialização consiste no valor simbólico atribuído ao bem cultural de grande relevância social, histórica, artística e cultural para ser salvaguardado para a posteridade, protegido e regulamentado por legislação específica e fiscalizado pelas instituições competentes para tanto. Dialogamos com Chagas<sup>3</sup> quando propõe debruçar-se sobre a “ótica museológica” e a “imaginação museal” com que literatos, intelectuais e artistas se

<sup>3</sup> CHAGAS, *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*, 2006; CHAGAS. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*, 2009.

revestiram para abordar as questões patrimoniais e museológicas. Em especial, remetemos à sua pesquisa sobre a ótica museológica de Mário de Andrade, através da qual, segundo o pesquisador, fundamenta seu projeto modernista de delimitação da identidade nacional por meio da preservação do patrimônio cultural brasileiro e o papel central ocupado pelos museus na sua divulgação e salvaguarda.

Nesse sentido, pensamos a visão de mundo patrimonial de Manuel Bandeira em diálogo com a ótica museológica de Mário de Andrade explorada por Chagas não apenas enquanto um projeto estético, mas também político. Bandeira, com seu trabalho no campo da preservação do patrimônio, ultrapassou as páginas de jornal que veicularam suas crônicas, destacando-se a sua atuação como membro do Conselho Consultivo do então Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) com assento cativo até o final de sua vida. No âmbito do conselho consultivo do SPHAN, deliberou sobre o tombamento de diversos bens culturais, em especial do período colonial brasileiro, além de redigir publicações técnicas nas revistas especializadas do órgão sobre bens e agentes importantes na política nacional do patrimônio cultural e o conhecido *Guia de Ouro Preto* (1938), a pedido do então diretor do SPHAN, Rodrigo Melo Franco de Andrade.

Em seu projeto, destaca-se a predileção para a salvaguarda das obras artísticas e arquitetônicas do Barroco colonial brasileiro, que, em consonância com o projeto modernista (especialmente defendido pelo arquiteto Lúcio Costa), vê na manifestação barroca a originalidade primeva de uma arte “genuinamente brasileira” ou digna da marca de “brasilidade”, especialmente na “descoberta” das cidades coloniais mineiras, em que Ouro Preto ocupa centralidade de interesses. Sua rede de influências, na qual é elemento chave, compõe-se de intelectuais da maior relevância de seu tempo, a exemplo de Gustavo Capanema, Rodrigo Melo Franco de Andrade, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Alceu Amoroso Lima, Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Ribeiro Couto, entre tantos outros de seu tempo, para além dos já citados Lúcio Costa e Mário de Andrade – o mais significativo interlocutor de Bandeira no debate sobre patrimônio.

A esse propósito, em trabalho anterior,<sup>4</sup> dedicamo-nos à pesquisa sobre as contribuições de Bandeira para um projeto de política e educação patrimonial nacional empreendido durante o Governo Vargas, em especial a partir do Estado Novo. Nele, explicitou-se o desafio imposto para a interpretação desse projeto – que não é apenas estético, mas também político, como salientado – de defesa e divulgação do patrimônio histórico e artístico nacional, considerando a relação difusa com que o autor se envereda sobre as questões concernentes à política do país. Como desdobramento e aprofundamento desse estudo preliminar, pretende-se nesse momento explorar por intermédio da pesquisa proposta os sentidos de leitura da visão de mundo patrimonial de Manuel Bandeira no contexto de produção e recepção das *Crônicas da província do Brasil*, que, apesar de reunidas em volume em 1937, foram publicadas entre os anos 1920-1930 e impactaram expressivamente o cenário cultural dos anos 1940 para a política patrimonial desempenhada pelo SPHAN, importante vertente no campo da cultura para a implementação do projeto estadonovista de forte fundamentação nacionalista.

É importante situar o contexto em que se inserem as *Crônicas* para esse debate, considerando as ponderações de Júlio Castañon Guimarães<sup>5</sup> no posfácio da segunda edição ao volume, que nos lembra da publicação na mesma década de obras fundamentais para a “interpretação do Brasil”, como *Casa Grande & Senzala* (1933), de Gilberto Freyre, *Retrato do Brasil* (1936), de Sérgio Buarque de Holanda, e, no início da década seguinte, *Formação do Brasil contemporâneo* (1942), de Caio Prado Jr. Ressaltando que *Crônicas da província do Brasil* não consiste em estudo sistemático, como propuseram Freyre e Buarque de Holanda aos seus ensaios, Guimarães nos chama a atenção para o fato de que suas *Crônicas* estão inseridas no âmbito de uma preocupação comum, qual seja: a leitura de um Brasil que se delineaia na modernidade à luz de nosso passado colonial de economia agrícola e extrativista e de base de trabalho escravocrata,

4 Cf. UZÊDA, *Quem não estiver contente com o presente, viva, como eu, das saudades do passado: política e educação patrimonial em Manuel Bandeira*, 2017.

5 GUIMARÃES, Posfácio, 2006.

apontando para o senso de “se não exatamente de interpretação, pelo menos de conhecimento do Brasil”.<sup>6</sup>

Assim, as *Crônicas da província do Brasil* configuram-se inicialmente não como um projeto concebido pelo autor, como os “grandes ensaios” dos “intérpretes do Brasil”, mas traz a curiosa característica do gênero de nos iluminar com os relampejos históricos que se voltam para o detalhe, para os miúdos da história, sem que nada dela se perca, como enalteceu Walter Benjamin em suas “Teses sobre o conceito de História”.<sup>7</sup> Esse dado histórico das miudezas cotidianas, essencialmente intrínseco à condição do gênero crônica, aparece no resgate do passado pela ótica do presente da maneira mais aguçada possível na visão de mundo patrimonial de Bandeira, em cujas crônicas atenta para os pormenores de um Brasil tomado não pela sua grandiosidade, mas pela sua condição de província. Na “Advertência” à primeira edição das *Crônicas da província do Brasil*, Bandeira apresenta-nos às “crônicas de um provinciano para a província”, provocando o leitor: “Aliás este mesmo Rio de Janeiro de nós todos não guarda, até hoje, uma alma de província? O Brasil todo é província. Deus o conserve assim por muitos anos!”.<sup>8</sup> A leitura patrimonial de um Brasil provinciano ressaltado nas *Crônicas* abre espaço para o que é tangível e intangível: ao lado das grandezas artísticas e arquitetônicas do barroco brasileiro estão aspectos da cultura popular brasileira de caráter imaterial, como por exemplo a fala brasileira, as manifestações religiosas de matriz africana, as festividades, a música popular ou o patrimônio literário brasileiro. Tal fato nos motiva a ler Manuel Bandeira como um dos “intérpretes do Brasil”. Assim, entender o sentido desse “provincianismo” brasileiro ressaltado pelo autor é intenção central do presente trabalho no esforço de ler a visão patrimonial de Manuel Bandeira como aspecto fundamental de seu projeto poético-político para “compreender o Brasil”.

A título de ilustração, encaminhamo-nos para o final desse trabalho apresentando trechos de algumas das crônicas em que o autor elabora a sua visão de mundo patrimonial, tanto em termos de patrimônio material quanto imaterial. No que se refere aos bens culturais de caráter

6 GUIMARÃES, Posfácio, 2006, p. 249.

7 BENJAMIN, Teses sobre o conceito de história, 2005.

8 BANDEIRA, *Crônicas da província do Brasil*, 2006, p. 11.



material, como ressaltado, predomina o interesse e a defesa pela arquitetura colonial brasileira e a expressão artística barroca, especialmente na manifestação do barroco mineiro, como o poeta evidencia nos dois dos três trechos destacados a seguir em franca comparação com a resistência de edificações barrocas em outros estados brasileiros. Já no terceiro, Bandeira analisa o trabalho de restauração empreendido pela irmandade na capela da igrejinha de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, no Rio de Janeiro:

Para nós, brasileiros, o que tem força de nos comover são justamente esses sobradões pesados, essas frontarias barrocas, onde alguma coisa de nosso começou a se fixar. A desgraça foi que esse fio de tradição se tivesse partido. Agora andam a retomá-lo, porém infelizmente com que desastrado entendimento! [...] Ouro Preto preservou, mercê de sua pobreza, uma admirável unidade. De todas as nossas velhas cidades com alguma riqueza de patrimônio artístico é ela talvez a única destinada a ficar como relíquia inapreciável do nosso passado. As duas outras cidades que se lhe irmanam nessa feição tradicionalista estão fadadas a uma renovação sem cura: Bahia e Olinda. [...] Olinda é cada vez mais arrabalde do Recife. A capital acabará fatalmente por absorvê-la. Quanto à cidade do Salvador, o progresso, que tudo renova, fará com ela o que fez com o velho Rio e o velho Recife. Nem poderia ser de outro modo.<sup>9</sup>

Olinda, São Salvador e Ouro Preto deveriam constituir pontos de peregrinação obrigatória para todo o brasileiro que tenha o gosto da história social e artística do nosso passado. Pelo fato de haverem sido os núcleos densos da vida colonial em épocas de prosperidade e riqueza, elas fixaram mais do que as outras cidades do país o caráter da vida brasileira nos séculos XVII e XVIII. [...] Essa tradição é que cumpre zelar. Não permitir que os seus templos se arruinem [...]. Sobretudo não consentir nas restaurações depredadoras do velho caráter dos seus monumentos. A isso seria mil vezes de preferir a ruína, que destrói a matéria mas respeita a alma.<sup>10</sup>

Tive este ano particular interesse em visitar a ermida porque sabia que a irmandade levava a efeito grandes obras internas de restauração. Entrei o pórtico receoso, embora tivesse lido nos jornais uma entrevista em que um dos membros daquela irmandade assegurava o respeito que presidira aos trabalhos de restauração. O meu receio infelizmente se confirmou. A pequenina nave, despojada dos seus ouros e das suas argamassas patinadas, perdeu o encanto

9 BANDEIRA, *Crônicas da província do Brasil*, 2006, p. 15-16.

10 BANDEIRA, *Crônicas inéditas 1*, 2008, p. 317-318.

que lhe vinha da idade. Tudo está novo ou renovado. Baixei os olhos e saí depressa para guardar nos olhos a imagem das velhas capelinhas e tribunas, como eu as vi até o ano passado.<sup>11</sup>

Nos trechos, é perceptível a relação intrínseca entre a experiência afetiva do poeta e o desejo de salvaguardar o patrimônio histórico e artístico. A memória do poeta preserva o monumento à ótica da ideia de autenticidade e da perda da “aura” da obra de arte explorada por Walter Benjamin<sup>12</sup> quando trata da sua reprodutibilidade técnica. Assim, nas críticas em que Bandeira faz ao “desastrado entendimento” das “restaurações depredadoras” na tentativa de retomada do que entende por “alguma cousa de nosso” (a dita brasilidade), nota-se o desejo de preservar “o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra”<sup>13</sup> de que fala Benjamin. Sua visão de mundo patrimonial fica nitidamente expressa pelo desejo de manter intacta sua memória afetiva a propósito da imagem cristalizada que tinha da igreja de Nossa Senhora da Glória do Outeiro, quando afirma: “Baixei os olhos e saí depressa para guardar nos olhos a imagem das velhas capelinhas e tribunas, como eu as vi até o ano passado”.<sup>14</sup>

Já com relação à preocupação com o registro e a salvaguarda de expressões e manifestações populares de natureza imaterial, Bandeira, em consonância com o pensamento arrojado de Mário de Andrade, comentou em suas crônicas a propósito de muitas das expressões de caráter intangível da cultura popular brasileira. O folclore, as manifestações e práticas religiosas de origem afro-brasileiras e a música são algumas das suas grandes preocupações, como mostram os trechos a seguir:

Isso tudo me fez refletir como é difícil apurar afinal de contas a autoria desses sambas cariocas que brotam não se sabe donde. Muitas vezes a gente está certo que vem de um Sinhô, que é majestade, mas a verdade é que o autor é *seu* Candu, que ninguém conhece.

11 BANDEIRA, A festa de N. S. da Glória do Oiteiro, 2006, p. 81-82.

12 BENJAMIN, A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, 2012.

13 BENJAMIN, A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, 2012, p. 181.

14 BANDEIRA, A festa de N. S. da Glória do Oiteiro, 2006, p. 81-82.

E afinal quem sabe lá se é mesmo *seu* Candu? Possivelmente através de *seu* Candu estará o que não deixou vestígio de nome no samba que toda a cidade vai cantar<sup>15</sup>

Até desaparecer como praça, quando incorporada em toda a sua largura à Avenida Presidente Vargas, foi a praça Onze, nas palavras de Artur Ramos, "A fronteira entre a cultura negra e a branco-europeia". Hoje parece que a fronteira se deslocou para a orla marítima, onde uma vez por ano, na noite de 31 de dezembro para 1º de janeiro, Iemanjá, a sereia iorubana, a deusa-mãe, recebe o culto dos seus fiéis, que enchem toda a extensão da praia sul, desde o Leme até o Leblon, numa sucessão de pequenos altares de areia iluminados a velas. [...] O ano passado a igreja, numa demonstração de combate à superstição, fez passar à meia noite uma procissão ao longo da praia. Que aconteceu? Os fiéis de Iemanjá vieram para o asfalto, ajoelharam, rezaram enquanto desfilava a procissão e depois voltaram para as suas velinhas. É que para toda aquela gente Iemanjá se confundiu com a Senhora Conceição ou do Rosário, como Ogum com São Jorge, Iansã com Santa Bárbara, Xangô com São Miguel Arcanjo.<sup>16</sup>

Na primeira crônica, "Sambistas", o cronista trata da descoberta de um samba que lhe agrada, mas cuja autoria é desconhecida, atribuída a um sambista de baixa popularidade à época, seu Candu. Entre as suas reflexões, o cronista reclama da dificuldade de registro das autorias das canções, e de como muitas das músicas, não gravadas em disco, perdiam-se no tempo e espaço. Para além disso, deixa implícita sua crítica ao fenômeno da indústria cultural de que trata Adorno e Horkheimer<sup>17</sup> vivido no período do Estado Novo com a exaltação do samba a símbolo identitário da cultura nacional, o que levou ao fenômeno da apropriação cultural e consequente exploração mercadológica pela indústria fonográfica das expressões de caráter popular que apagavam a originalidade e autoria das canções. Na segunda crônica, "Iemanjá na praia", Bandeira aborda a marca do sincretismo na religiosidade brasileira e critica a ação da igreja católica na tentativa de coibir o culto à orixá Iemanjá, percebendo inútil tal movimento uma vez que a manifestação religiosa ultrapassa o mero culto a uma imagem, sendo, para além disso, mais uma, entre as múltiplas formas, do brasileiro viver a sua

15 BANDEIRA, *Crônicas da província do Brasil*, 2006, p. 155.

16 BANDEIRA, *Andorinha*, andorinha, 2015, p. 483.

17 ADORNO; HORKHEIMER, *A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*, 1985.

religiosidade. Em ambas, a visão de mundo patrimonial de Bandeira revela a necessidade de preservar a “aura” da obra de arte de que trata Benjamin, vendo na manutenção dessas expressões artísticas e culturais a originalidade provinciana da nossa identidade cultural.

\*\*\*

Pela presente proposta de pesquisa, pretendemos contribuir com a fortuna crítica de Manuel Bandeira enfocando na produção em prosa do poeta, especificamente sobre suas crônicas. O levantamento bibliográfico inicial sobre sua crítica demonstra que o tratamento dado às crônicas do poeta é secundário, comumente resgatando nos seus textos em prosa possíveis chaves de leitura para a sua poesia. Contudo, tomadas como objeto central de estudo, as crônicas de Bandeira carecem de aprofundamento pela crítica literária.

Avaliar sua contribuição para um gênero tão caro no contexto da historiografia literária brasileira – talvez o único efetivamente brasileiro, como ressalta Candido<sup>18</sup> – é tomar sua produção crônica como importante fonte de pesquisa para os estudos dos gêneros literários no campo da teoria da literatura e dos estudos de literatura comparada. Ler positivamente a elaboração de um “gênero menor”<sup>19</sup> praticado por “poeta menor”<sup>20</sup> nos permitirá propor como tópico de análise para esse projeto a construção da identidade de Manuel Bandeira como “cronista menor”, pensando em que medida essa chave traz ganhos para a abordagem do “humilde cotidiano” de que nos fala Arrigucci Jr.<sup>21</sup> – sem perder de vista que há nessa adjetivação uma ironia do poeta, um dos maiores em língua portuguesa.

A originalidade desse estudo consiste, sobretudo, na abordagem de leitura interdisciplinar proposta, em que a discussão sobre o gênero crônica, na teoria literária, dialoga com as áreas das ciências sociais aplicadas explicitadas, especialmente com os pressupostos de patrimônio

18 CANDIDO, A vida ao rés do chão, 2004.

19 Cf. CANDIDO, A vida ao rés do chão, 2004.

20 Em referência ao verso “Sou poeta menor, perdoai!”, do poema “Testamento”, de Lira dos Cinquent’anos. (Cf. BANDEIRA, *Estrela da vida inteira*, 1993, p. 181-182.)

21 ARRIGUCCI JUNIOR, *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*, 1986.

e memória social no campo teórico da museologia. No diálogo proposto, em contraposição à ideia de gênero “efêmero”, como em geral a teoria dos gêneros literários vem caracterizando-o, o presente trabalho propõe pensá-lo como suporte de memória salvaguardada para a posteridade, especialmente ao abordar a temática do patrimônio, lugar de reevocação da memória do passado inscrita no tempo presente. Na tensão entre efemeridade e eternidade, a crônica apresenta-se, ela mesma em última instância de análise, como patrimônio cultural e literário brasileiro a ser preservado para as próximas gerações. Nesse sentido, desenvolver esse projeto de pesquisa configura-se como ação efetiva de salvaguarda e difusão de nosso patrimônio.

## Referências

ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas. In: ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 99-138.

ARRIGUCCI JUNIOR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BANDEIRA, Manuel. A festa de N. S. da Glória do Oiteiro. In: *Crônicas da província do Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. p. 81-82.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas 1*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BANDEIRA, Manuel. *Crônicas inéditas 2*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

BANDEIRA, Manuel. *Itinerário de Pasárgada*. 7. ed. São Paulo: Global, 2012.

BANDEIRA, Manuel. *Flauta de papel*. 2. ed. São Paulo: Global, 2014.

BANDEIRA, Manuel. *Andorinha, andorinha*. 4. ed. Organização de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Global, 2015.

BANDEIRA, Manuel. *Guia de Ouro Preto*. 8. ed. São Paulo: Global, 2015.

BENJAMIN, Walter. Teses sobre o conceito de história. In: LÖWY, Michel. *Aviso de incêndio*. São Paulo: Boitempo, 2005. p. 41-142.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 165-196.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés do chão. In: CANDIDO, Antonio. *Recortes*. Rio de Janeiro: Ouro

sobre Azul, 2004. p. 26-34.

CHAGAS, Mário. *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade*. Chapecó: Argos, 2006.

CHAGAS, Mário. *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: IBRAM; Garamond, 2009.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Posfácio. In: BANDEIRA, Manuel. *Crônicas da província do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2006. p. 239-263.

MORAES, Marcos Antonio de (Org.). *Mário de Andrade e Manuel Bandeira: Correspondência*. São Paulo: EdUSP, 2001.

SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena M. B.; COSTA, Vanda M. R. *Tempos de Capanema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra; Editora FGV, 2000.

UZÊDA, André L. M. de. *Crônicas da melancofolia*. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Faculdade de Letras, UFRJ, Rio de Janeiro, 2013.

UZÊDA, André L. M. de. *Quem não estiver contente com o presente, viva, como eu, das saudades do passado: política e educação patrimonial em Manuel Bandeira*. 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Museologia) – Escola de Museologia, UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.

# Aspectos da colagem no texto dramático: uma estratégia para pensar a fragmentação do sujeito na contemporaneidade

Jéssica Ribas

O trabalho de colagem, associado ao jogo infantil de brincar com a tesoura, os fragmentos e os restos que são unidos por alguma substância aderente, é comumente utilizado por artistas em obras das artes visuais, que já experimentaram e exploraram objetos, materiais e formas de execução variadas desta tarefa. A ação se resume em unir, num processo de montagem, elementos díspares que se dispõem sobre a superfície, parodiando, remontando e reproduzindo o mundo à sua maneira, de modo quase desprezioso e arriscado. Quando se pensa em colagem, trabalhos de artistas como Pablo Picasso (1881-1973), Georges Braque (1882-1963) ou Max Ernst (1891-1976), entre outros, são comumente atribuídos, mas é importante ressaltar a existência dessa arte como procedimento técnico desde a invenção do papel na China (200 a. C.).

Por outro lado, segundo Compagnon,<sup>1</sup> a colagem, independente de tesoura e cola, também estaria presente no ato de ler e escrever. O autor considera o “texto como prática complexa do papel”, onde a bricolagem não é suprimida mesmo após o acesso à linguagem:

Escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar. A citação, graças à confusão metonímica a que a preside, é leitura e escrita, une o ato de leitura ao de escrita. Ler ou escrever é realizar um ato de citação. A citação representa a prática primeira do texto, o fundamento da leitura e da escrita: citar é repetir o gesto arcaico do recortar-colar.<sup>2</sup>

1 COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 12.

2 COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 41.

Apesar de não considerar possível calcular o grau de complexidade que há entre as ações de escrever recortes de palavras, pensamentos ou textos, e de recortar, colar e sobrepor materiais no papel, compreendo que cada uma, com suas particularidades, independente dos procedimentos que requerem podem proporcionar maneiras produtivas de relacionar artisticamente com aquilo que as rodeia. Verificando o próprio termo “texto”, encontramos que ele já carrega em si o ato de citar, no qual ocorre o agrupamento de palavras que se ligam para formar um escrito. Dessa maneira, o movimento de escrever e reescrever pode acontecer como um verdadeiro jogo de composição, onde a citação assumiria até mesmo forma de trapo ou dejetivo da escrita, da qual o autor atento aos detalhes, como proposto por Benjamin<sup>3</sup> nas notas de *Passagens*, utilizaria para “constituir uma nova coleção”.<sup>4</sup>

Considerando a teoria benjaminiana proposta aos historiadores em “Sobre o conceito de história”,<sup>5</sup> talvez convenha situar um escritor, que se orienta pelo rearranjo do que o cerca, inclusive dos restos, também como uma espécie de trapeiro, pois “o cronista que narra os acontecimentos, sem distinguir entre os grandes e os pequenos, leva em conta a verdade de que nada do que um dia aconteceu pode ser considerado perdido para a história”.<sup>6</sup> Um processo, portanto, que renunciaria a hierarquias e adotaria uma “escuta flutuante” diante dos excertos, desmembrando e agregando o que acabou de ser desconstruído:

Quando cito, extraio, mutilo, desenraízo. Há um objeto primeiro, colocado diante de mim, um texto que li, que leio; e o curso de minha leitura se interrompe numa frase. Volto atrás: re-leio. A frase relida torna-se fórmula autônoma dentro do texto. A releitura a desliga do que lhe é anterior e do que lhe é posterior. O fragmento escolhido converte-se ele mesmo em texto, não mais fragmento de texto, membro de frase ou de discurso, mas trecho escolhido, membro amputado. [...] Minha leitura já procede de um ato de citação que desagrega o texto e o destaca do contexto.<sup>7</sup>

3 DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo* 2015, p. 118.

4 DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, 2015, p. 119.

5 BENJAMIN, *Sobre o conceito de história*, 1994.

6 BENJAMIN, *Sobre o conceito de história*, 1994, p. 223.

7 COMPAGNON, *O trabalho da citação*, 1996, p. 13.



De um modo geral, podemos dizer que nossa própria formação como sujeito funciona por meio de colagem, na qual recortamos ideias, gestos, palavras, trejeitos, e colamos na persona que nos tornaremos. O bebê imita os pais, a criança os colegas, o adulto é o resultado de tudo aquilo que reuniu ao longo da vida somado ao que permanece apreendendo de todas as relações e situações que estiver vivenciando. Seríamos também como uma coleção de detalhes, imperfeita e inacabada:

Tudo o que temos chamado de mundo ao longo da história deixa resíduos superpostos, que se acumulam sem se preocupar minimamente com as contradições. O que a cultura nos veicula como sendo o mundo é um empilhamento, um depósito de destroços de mundos que se sucederam e que, apesar de serem incompatíveis, não deixam de se entender muito bem no interior de todos nós.<sup>8</sup>

A mimese e a paródia estão diretamente ligadas ao teatro, numa relação intrínseca com a arte de representar. O ator, mesmo que recuse o ato de imitar ou reproduzir em seu registro de atuação, de forma direta ou indireta colhe fragmentos de referências externas ao seu íntimo para compor aquilo que deseja dispor no palco. Ele imita, não no sentido associado a uma matriz “verdadeira”, mas tendo a imitação como “processo” ao invés de “ato”, tal exemplificado por Bonfitto.<sup>9</sup> Do mesmo modo, o dramaturgo que se baseia numa estética fragmentada, também pode utilizar de pedaços e trechos, ou restos, para construir uma obra, desmontando e reorganizando a realidade. Nesta maneira de trabalhar, a escrita assume caráter modificado daquela utilizada no drama rigoroso:

O texto torna-se uma máquina, o encaixe de peças avulsas. O autor não é mais o poeta inspirado, o Autor, mas um engenheiro, que efetua o trabalho, ainda que não passe de uma “bricolagem”. Na prática teatral, a montagem e a colagem não são apenas técnicas de escrita, elas supõem também uma maneira de encenar, agenciar a luz, a música, a atuação... e sobretudo de deixar a obra de arte aberta (para o exterior, a atualidade), apta a integrar o acaso, o imprevisto e vislumbrar uma profusão de possíveis.<sup>10</sup>

8 LACAN, *O seminário, livro 10: a angústia [1962-1963]*, 2005, p. 43.

9 BONFITTO, *O ator compositor: as ações físicas como eixo – de Stanislavski a Barba*, 2006.

10 BAILLET; BOUZITAT, *Montagem e colagem*, 2012, p. 122.

Essa técnica de colagem na dramaturgia foi abordada por Jean-Pierre Sarrazac em *O futuro do drama*, atribuindo o termo *autor-rapsodo* ao escritor que monta e tece seu trabalho artístico como uma costureira “que junta o que previamente despedaçou e, no mesmo instante, despedaça o que acabou de unir”.<sup>11</sup> O estudioso francês fundamenta seu trabalho muito voltado para as novas formas de construção e encenação do texto espetacular na modernidade, tão influenciadas por Brecht e seu rompimento com a lógica do teatro aristotélico, sustentando que “a noção de rapsódia aparece, portanto, ligada de saída ao domínio épico: o dos cantos e da narração homéricos, ao mesmo tempo que a procedimentos de escrita tais como a montagem, a hibridização, a colagem, a coralidade”.<sup>12</sup> Para Sarrazac, a mudança na produção teatral advém das novas relações do homem na sociedade:

O homem do século XX – o homem psicológico, o homem econômico, moral, metafísico etc. – é sem dúvida um homem “massificado”, mas é sobretudo um homem “separado”. Separado dos outros (em virtude, frequentemente, de uma promiscuidade excessiva), separado do corpo social, que, não obstante, agarra-o como uma tenaz, separado de Deus e das forças invisíveis e simbólicas, separado de si mesmo, dividido, fragmentado, despedaçado.<sup>13</sup>

Sobre essa fragmentação, Ludmer<sup>14</sup> afirma que temos vivido uma nova experiência temporal e histórica, momento apontado pela autora como o “tempo zero”, onde a velocidade de informações, avanços e interações tornam as fronteiras temporais e espaciais porosas, confundindo público e privado, presente e futuro, ficção e realidade. Desse modo, compor uma produção intertextual que traz “a noção de remendo ou de ‘colcha de retalhos’”,<sup>15</sup> associada ao termo *rapsodo*, talvez se traduza numa tentativa do autor em criar proximidade com esse sujeito segmentado, visto que “a montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, fazendo-se ato da ‘desordem do mundo’”.<sup>16</sup> Fornecendo, dessa maneira, uma articulação, uma cola,

11 SARRAZAC, *O futuro do drama*: escritas dramáticas contemporâneas, 2002, p. 11.

12 HERSANT; NAUGRETTE, *Rapsódia*, 2012, p. 152.

13 SARRAZAC, *Introdução Crise do drama*, 2012, p. 23.

14 LUDMER, *Aquí America latina*: una especulación, 2010, p. 18.

15 PEREIRA, *Dramaturgia épica, dramaturgia rapsódica*, 2011, p. 25.

16 DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição*: o olho da história, 2017, I, p. 80.

que promova novos sentidos, levando “ao choque, à colisão, a fim de provocar no espectador o espanto que permite desestabilizá-lo em sua consciência de si e do mundo”.<sup>17</sup>

O que Baillet e Bouzitat, orientadas por Sarrazac, defendem é também o caráter simbólico e ideológico que trazem a montagem e a colagem, por conterem uma força emancipatória na quebra que engendram:

Parecem ter um apelo de contestação, de crítica, talvez porque, antes de “colar” e “montar”, trata-se de desmontar ou evidenciar as emendas destinadas a conferir certa “unidade” à obra: a colagem e a montagem extraem certos elementos de seu contexto, desvirtuando seu sentido primordial, para reorganizá-los e apresentar a Novidade. Elas recusam o mistério (a face oculta da arte ou do poder) despem as engrenagens, em suma são indiscretas e admitem-se como “colagem” ou “montagem”, canteiro de obras, experimentação, em vez de unificar ou esconder.<sup>18</sup>

Outro meio para a construção de uma obra “inacabada” que assim como a colagem “questiona os mecanismos da invenção, revelando a trama, a fabricação”<sup>19</sup> e tem sido utilizado como estratégia dramatúrgica atualmente é o recurso da “plagiocombinação”. O termo, que foi cunhado pelo músico Tom Zé, também apresentaria uma pulsão de “recuperar o descontínuo”.<sup>20</sup> No manifesto “A estética do plágio” publicado no encarte do seu disco *Com defeito de fabricação* de 1998, o tropicalista afirma que após o emprego dessa prática de criação “terminou a era do compositor, a era autoral, inaugurando-se a Era do Plagiocombinador, processando-se uma entropia acelerada”.<sup>21</sup> Ele também ressignifica a palavra “plágio” em sua proposta ao utilizá-la num contexto de apropriação criativa. A partir da definição de Salvatti, reconhecemos as confluências do conceito de Tom Zé com a colagem e a rapsodização da escrita teatral:

É uma estratégia de construção de um objeto estético na qual se reconfiguram fragmentos de obras preexistentes. A plagiocombinação contempla uma série de procedimentos de edição, como a colagem, a paródia, a citação, a paráfrase, a

17 LOSCO; NAUGRETTE, *Mimese (crise da)*, 2012, p. 112.

18 BAILLET; BOUZITAT, *Montagem e colagem*, 2012, p. 123.

19 ARBEX, *Onirismo, Subversão e ludismo no romance-colagem*, 2002, p. 223.

20 SARRAZAC, *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*, 2002, p. 104.

21 ZÉ, *Com defeito de fabricação*, 1998, s.p.

montagem, a alusão, o pastiche, a bricolagem, a sobreposição, e outros, de forma que, como estratégia, não pode se encerrar num conjunto de passos (numa receita) a se adotar, mas sim, assume o aspecto de um mapa caótico e indeterminado.<sup>22</sup>

Poderíamos dizer que, dessas propostas de criação, tem-se como resultado em comum a constituição de uma obra atravessada pelo confronto dos elementos utilizados, numa “transcendência textual”, como definiu Genette<sup>23</sup> sobre a transtextualidade. O conceito, que organiza as possibilidades de relação entre um ou mais textos, aglutina todas as práticas de alusão, citação, plágio, imitação, transformação, bem como os sinais acessórios de um texto. No texto espetacular, porém, esses recursos vão se misturar entre os elementos literários e ainda aos plásticos, que cabem à encenação.

A colagem, como a rapsódia e a plagiocombinação, tem como característica a concepção de um gênero híbrido “em que tanto um fluxo dionisíaco, lúdico, libertário, quanto uma lapidação criteriosa, apolínea, estão presentes”.<sup>24</sup> Como consequência, a combinação dos elementos por meio dessas forças opostas na escrita do texto dramaturgico permitiria “a abertura do campo teatral a um terceiro caminho, isto é, outro ‘modo poético’, que associa e dissocia ao mesmo tempo o épico e o dramático”.<sup>25</sup>

Em algumas criações teatrais temos exemplos concretos da utilização de colagem em sua criação escrita e cênica, como por exemplo, o espetáculo de estreia do grupo belo-horizontino Primeira Campanha: Coletivo Independente das Alterosas<sup>26</sup> intitulado *Sobre dinossauros, galinhas e dragões* (2010). Assumidamente uma criação que utilizou plagiocombinação, a peça não deixa dúvidas ao espectador de que todo

22 SALVATTI, *A plagiocombinação como estratégia dramaturgica na cibercultura*, 2004, p. 3.

23 GENETTE, *Palimpsestos a literatura de segunda mão*, 2006.

24 SALVATTI, *A plagiocombinação como estratégia dramaturgica na cibercultura*, 2004, p. 13.

25 HERSANT; NAUGRETTE, *Rapsódia*, 2012, p. 153.

26 Integrado pelas atrizes Marina Viana, Marina Arthuzzi e Mariana Blanco, o coletivo surgiu em 2007 com a cena “Sobre dinossauros, galinhas e dragões parte II de III”, eleita pela banca do 9º Festival de Cenas Curtas do Galpão Cine Horto (2008) entre as cinco vencedoras do festival. Em 2010, com o espetáculo completo, receberam o prêmio USIMINAS SINPARC 2010 de Melhor Texto Inédito Teatro Adulto e Melhor Atriz Coadjuvante (Mariana Blanco). Extremamente influenciadas pela cultura/contracultura pop, têm presente nos trabalhos o resultado de uma pesquisa em Teatro Fanzine e plagiocombinação de linguagens e mídias.

o seu conteúdo se formou a partir de fragmentos, sejam eles textuais, imagéticos, musicais, estruturais, de cunho real ou ficcional.

Na sinopse de *Sobre dinossauros, galinhas e dragões*, a montagem é definida pelo coletivo como “um verdadeiro show de variedades” em que “a peça aborda reflexões existenciais e filosóficas usando música, vídeo, videogame mesclando múltiplas referências”, demonstrando que a abordagem da Primeira Campanha apesar de tratar sobre temas atuais e cotidianos, aparentemente pequenos e supérfluos, é construída com base em questionamentos substanciais, muitas vezes encobertos pela rotina e fugacidade dos acontecimentos. Esse processo vai de encontro ao defendido por Didi-Huberman, que afirma que “a aparência aleatória da montagem de heterogeneidades não vai sem uma interpretação das relações subjacentes: os fenômenos erráticos de superfície não vão sem um questionamento sobre as profundezas”.<sup>27</sup>

Poderíamos dizer também que a concepção desse espetáculo partiu de um processo performático, considerando as quebras e rupturas que promove o modo de atuação não tão marcado das atrizes que deixam suas particularidades mais à mostra, e de acordo com Cohen “um dos traços característicos da linguagem da *performance* é o uso da *collage* como estrutura. Isto se dando tanto na elaboração final do espetáculo quanto no processo de criação”.<sup>28</sup>

Na mesma linha do espetáculo anterior, o Mayombe Grupo de Teatro,<sup>29</sup> também de Belo Horizonte, estreou em 2015 o monólogo encenado pela atriz Marina Viana, uma das atrizes integrantes da Primeira Campanha, intitulado *Amor: manifesto antiacademista pró-bruxaria sem rigor conceitual do meu lado ocidental que Eurípedes desconhece*. A peça, que parte da personagem mítica Medeia, traça rumos desde o texto clássico até os dias atuais, utilizando o corpo da atriz e suas vivências para contar uma história sobre ser mulher, mas também atriz, artista,

27 DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, 2017, p. 82.

28 COHEN, *Da linguagem: performance-collage como estrutura*, 2007, p. 60.

29 O Mayombe Grupo de Teatro, fundado em 1995 dentro do curso de Letras da UFMG por iniciativa da professora Sara Rojo – atualmente professora Titular e Coordenadora da Câmara de Pesquisa na FALE/UFMG – e também diretora do grupo. O grupo surgiu em torno da pesquisa sobre o teatro latino-americano, com a busca por um discurso estético que também fosse político e que, ao mesmo tempo, trabalhasse com as questões das identidades e das memórias.

latino-americana, atuante na pós-modernidade. Embora esta obra conte uma história mais concentrada em torno de uma figura que a anterior, a presença da colagem está igualmente explícita, poderíamos dizer que muito influenciada pelo processo criativo da atriz Marina Viana, que tem esse procedimento bem presente em suas composições. Essa estratégia talvez esteja relacionada a um modo de fazer que permita “ampla concepção do mundo”,<sup>30</sup> tal como foi a forma épica para Brecht, criando caminhos que apontem para direções díspares e assim possibilitem outras ideias que não aquelas ditas:

Essa arte, tomando-se aqui a dialética freudiana, caminha em cima do princípio do prazer (dionisiaco) e não do princípio de realidade (apolíneo). O princípio de realidade já diz respeito a toda uma “realidade” cotidiana, e é esse o erro, a nosso ver, de todo um teatro racionalista que repete esse caminho, não liberando, como diz Artaud, as “potências vitais” do homem. A arte e todo processo de salto de conhecimento deve constituir-se de uma parcela de não intencionalidade, de não deliberação. É necessário penetrar o desconhecido para se descobrir o novo.<sup>31</sup>

Na direção oposta aos dois exemplos citados, temos *Malinche* (1993), de Inés Stranger,<sup>32</sup> obra que também possui discurso sobre o protagonismo da mulher, levando em conta, para isso, a história e a memória. Apesar de menos aparente, também nela reconhecemos alguns traços rapsódicos ou plagiocombinatórios em sua construção. A começar por seu título, que faz referência a Malintzin, índia de origem asteca entregue aos espanhóis que serviu como intérprete entre estrangeiros e índios no período da colonização mexicana. Respeitada e influente por um período, após ter um filho, o primeiro mexicano, com Hernán Cortés, o capitão destruidor do império asteca, é tida como traidora das nações por dar à luz ao primeiro mestiço. O texto de Stranger possui o nome de Malinche como eixo principal, mas em contrapartida, conta a história de uma família de mulheres indígenas, composta pela mãe e suas quatro

30 ROSENFELD, *O teatro épico*, 2011, p. 147.

31 COHEN, *Da linguagem: performance-collage como estrutura*, 2007, p. 62.

32 Inés Margarita Stranger Rodríguez (1957) é uma premiada dramaturga e roteirista chilena. Professora Titular na Escola de Teatro da Pontifícia Universidade Católica do Chile desde 2008.

filhas, durante um período de ocupação de terras, não especificado justamente para promover uma quebra temporal.

Na narrativa, que acontece no interior da casa da família, homens estrangeiros lutam pelo território do lado externo, enquanto as mulheres tentam defender suas terras com as armas que possuem. As mulheres da trama são desenvolvidas pela autora como uma espécie de alegoria de Malinche, onde cada uma detém características diferentes que se referem à vida da personagem histórica. Além disso, elas não possuem nomes, sendo tratadas como “A mãe”, “A filha mais velha”, “A segunda filha”, “A terceira filha” e “A menina”, como se constituíssem verdadeiros espectros da única mulher nomeada na obra. De certo modo, a junção delas no contexto da peça configuraria uma colagem da figura de Malinche, pois, na peça, a filha mais jovem se ocupa das letras e dos estudos linguísticos, enquanto as outras se envolvem com os estrangeiros, seja pelo interesse amoroso, seja pela admiração que sentem pelos costumes e cultura do conquistador, ou até mesmo como estratégia de sobrevivência. A própria mãe acaba revelando seu passado de envolvimento com um colonizador.

Há ainda em *Malinche* um recorte rapsódico mais direto expresso nas falas do personagem estrangeiro, único homem que adentra e permanece no interior da casa da família por estar ferido, ainda assim, ocupa o espaço como um corpo estranho naquele ambiente. Nos momentos de delírio do personagem, ele diz frases desconexas, o que são na verdade fragmentos extraídos de escritos do pintor espanhol Don Luis de Morales (1509) retirados do prólogo do livro de Bartolomé de las Casas, *Obra Indigenista*, edição de 1985, esclarecido em nota final da publicação da peça pelo Centro Latinoamericano de Criação e Investigação Teatral de Buenos Aires. Apesar da colagem não ficar evidente para o leitor ou para o espectador, ela produz uma quebra no texto e causa estranhamento na narrativa, abrindo novas possibilidades de interpretação dos discursos, pois “se o autor-rapsodo recorta desta forma o corpo do drama, é com o fim de colocar em exergo as palavras e os gestos socializados das suas personagens. Expande-se, assim, um certo gosto pela interrupção”.<sup>33</sup>

33 SARRAZA, *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*, 2002, p. 30.

O texto espetacular *Malinche*, apesar de conter aspectos da colagem de forma sutil, apresenta em sua montagem uma obra que possui a hibridez como marca, trazendo cenas mais reais e outras até ritualísticas em sua composição. Embora as camadas que possui exijam o “olhar atento de um leitor consciente da estética na qual se insere”,<sup>34</sup> elas produzem uma dilatação do tempo e espaço, formando anacronismos, exprimindo assim “a exuberância, a complexidade, a sobredeterminação das imagens”,<sup>35</sup> promovendo formas diferentes de recepção, e talvez nos convidando a continuá-las.

Para Butor, “toda invenção literária, hoje em dia, produz-se no interior de um meio já saturado de literatura. Todo romance, poema, todo escrito novo é uma intervenção nessa paisagem anterior”,<sup>36</sup> o que nos faz concluir que uma criação talvez nunca vá só e se deixe afetar pelas produções que entrem em diálogo com ela. Mesmo que às vezes isso se apresente de forma menos aparente, a sutileza poderia ser explicada como um “retorno à história, a uma montagem ‘orgânica’ ou ‘rapsódica’ mais que mecânica, a uma forma que mostraria suas ‘costuras’ mas que nem por isso seria menos ‘costurada’”,<sup>37</sup> tal como a obra de Stranger é apresentada.

Essas três peças tomadas como exemplo têm em comum, em níveis diferentes, o recurso da colagem e geram com isso maneiras distanciadas do leitor/espectador vislumbrar as ideias expostas nas criações e relacioná-las àquilo que o cerca. Como defende Cohen:

Esse distanciamento, produzido pela recriação da realidade [...] não vai provocar uma separação entre vida (no que diz respeito aos acontecimentos cotidianos) e arte, mas, pelo contrário, vai possibilitar a estimulação do aparelho sensorial para outras leituras dos acontecimentos de vida.<sup>38</sup>

Em meio às aparentes desordens que muitas vezes nos cercam, as montagens talvez sirvam para proporcionar modos de compreensão

34 ARBEX, Onirismo, subversão e ludismo no romance-colagem, 2002, p. 218.

35 DIDI-HUBERMAN, *Diante do tempo*, 2015, p. 22.

36 BUTOR, *Crítica e invenção*, 1974, p. 192.

37 BAILLET; BOUZITAT, *Montagem e colagem*, 2012, p. 122.

38 COHEN, *Da linguagem: performance-collage como estrutura*, 2007, p. 63.



acerca daquilo que está fora, mas também do que se instala dentro de nós. Isso poderia nos ajudar ainda a perceber como nos fazemos também imperfeitos, inacabados, passíveis de erro, mas principalmente de mudanças. Podemos ser também estruturas não fixas que, a todo o momento, se desconstrói e reconstrói de formas variadas, abertas ao novo, às infinitas possibilidades, podendo exercer escolhas próprias e não somente as que nos foram dadas. Experimentando e vivendo as complexidades que carregamos como seres heterogêneos, refutando estereótipos, e, principalmente, reconhecendo a beleza que há no desconhecido, naquilo que nos surpreende e nos faz progredir.

## Referências

- ARBEX, Márcia. Onirismo, subversão e ludismo no romance colagem. In: RAVETTI, G; ARBEX, M. *Exílio, performance, fronteiras*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2002.
- BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 119-123.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-232.
- BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo – de Stanislavski a Barba*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- BUTOR, Michel. Crítica e invenção. In: BUTOR, Michel. Repertório. Tradução e organização de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974. p. 191-204. (Coleção Debates, 103).
- CASAS, Bartolomé de Las. *Obra indigenista*. Organizado por Jose Alcina Franch. Madrid: Alianza Editorial, 1985.
- COHEN, Renato. Da linguagem: performance-collage como estrutura. In: COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p. 47-87.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, v. 1.
- GENETTE, Gerard. Palimpsestos a literatura de segunda mão. Extratos traduzidos do francês por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006.
- HERSANT, Céline; NAUGRETTE, Catherine. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 152-155.
- LACAN, J. *O seminário, livro 10: a angústia [1962-1963]*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- LOSCO, Mireille; NAUGRETTE, Catherine. Mimese (crise da). In: SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 108-113.

LUDMER, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010.

PEREIRA, Elvina Maria Caetano. Dramaturgia épica, dramaturgia rapsódica. In: *Tecido de vozes: texturas polifônicas na cena contemporânea mineira*. 2011, 268 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011. p. 25-35.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SALVATTI, Fábio Guilherme. *A plagiocombinação como estratégia dramatúrgica na cibercultura*. 2004. 202 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Tradução de Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Introdução Crise do drama. In: SARRAZAC, Jean-Pierre. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 21-34.

STRANGER, Inés Margarita. Malinche. *CELCIT* – Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral Buenos Aires. Publicação Dramática Latinoamericana 375. Buenos Aires, 2012. Disponível em: <<https://www.celcit.org.ar/publicaciones/dla/numero/pagina4/>> Acesso em: 10 jul. 2016.

ZÉ, Tom. *Com defeito de fabricação*. São Paulo: Trama, 1998.

# Aspectos da cultura popular alemã sob a perspectiva das *Volkslieder*

Gabriela Gomes de Oliveira

Partindo de uma definição um tanto simples e até superficial, entende-se o conceito de *Volkslied* como canção propagada por e dentro de um grupo social específico, em que texto e música podem variar, isto é, apresentar diferentes versões de acordo com a região em que este grupo se situa. Além disso, as canções refletem tradições culturais comuns e visões de mundo distintas, abrangendo temas diversos como trabalho, terra natal, crianças, soldados, estudantes, marinheiros, diversão, entre outros.<sup>1</sup> Para fins deste estudo, a temática se desdobra ainda em outros assuntos que nos servirão como base para o início de uma pesquisa sobre as *Volkslieder*, a saber: a natureza e o outono, em *Bunt sind schon die Wälder* (As florestas já estão coloridas), e o amor e a saudade, em *Wenn ich ein Vöglein wär* (Se eu fosse um passarinho).

Pensar as *Volkslieder* requer uma atenção especial ao contexto histórico da Alemanha no período em que elas foram compostas e se tornaram também objeto de estudo. O primeiro a elucidá-las no meio literário de forma mais palpável foi Johann Gottfried von Herder, no período do romantismo. Esse movimento, nascido no final do século XVIII, surge como resistência ao movimento iluminista francês e se contrapõe ao uso exacerbado da razão. De acordo com Renato Ortiz, o iluminismo “promove os valores da universalidade e racionalidade, contrapondo-se às

<sup>1</sup> GYMNASIUM GOSLAR EUROPASCHULE, *Das Volkslied*, 2011.

práticas populares, consideradas irracionais”.<sup>2</sup> Deste modo, os românticos surgem como aqueles que redescobrem o encantamento da realidade, apontando que o homem não seria moldado apenas pela razão, mas, sobretudo, pelo sentimento e atração pela natureza. Segundo o mesmo autor: “Busca-se exprimir a emoção diante do sublime da natureza”.<sup>3</sup>

Em meio a essa turbulência histórica, surge a necessidade alemã de se desvencilhar da hegemonia francesa e adquirir o status de nação. O primeiro passo para uma concepção de povo surge por meio dos intelectuais, como J. G. Herder. Renato Ortiz ressalta que “no momento em que Herder escreve, o império germânico não possuía a configuração de uma nação, e a cultura oficial da corte era predominantemente francesa”.<sup>4</sup> Dessa maneira, o olhar dos intelectuais alcança a cultura popular e busca evidenciá-la a fim de não deixar que as tradições do povo pereçam. “É dentro desse contexto que surge o debate sobre a cultura popular, parte da *intelligenza* alemã volta sua atenção para as tradições para nelas encontrar o substrato de uma autêntica cultura nacional”.<sup>5</sup>

Herder, ao publicar a obra *Volkslieder* em 1778 – um conjunto de canções populares que compilou entre 1774 e 1777 – parece dar início ao estudo da cultura popular utilizando-se do recurso musical. Ainda em 1778, Herder escreve um ensaio dissertando “sobre a influência da poesia nos costumes dos povos nos tempos antigos e modernos. Seu principal argumento era que a poesia possuía outrora uma eficácia (*lebendige Wirkung*), depois perdida”.<sup>6</sup> A poesia, para ele, teria um caráter divino e “apenas a canção popular conserva a eficácia moral da antiga poesia, visto que circula oralmente, é acompanhada de música e desempenha funções práticas”.<sup>7</sup> Esse argumento de Herder parece suscitar uma separação entre a cultura popular e a cultura de elite da época, embora seja possível afirmar que a cultura dominante participava das festividades da maioria.

2 ORTIZ, *Românticos e folcloristas: cultura popular*, 1992, p. 16-17.

3 ORTIZ, *Românticos e folcloristas: cultura popular*, 1992, p. 19.

4 ORTIZ, *Românticos e folcloristas: cultura popular*, 1992, p. 22.

5 ORTIZ, *Românticos e folcloristas: cultura popular*, 1992, p. 22.

6 BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*, 1989, p. 31.

7 BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*, 1989, p. 32.

Além de Herder, outros estudiosos também se debruçaram sobre a questão da cultura popular alemã. Os irmãos Jacob e Wilhelm Grimm posicionaram-se a favor da valorização da tradição acima da Razão, tornando-se assim contrários à opinião dos intelectuais iluministas. Uma de suas obras de destaque, *Märchen*, publicada entre 1812 e 1858, originou-se de várias histórias que pertenciam à tradição oral e que participavam da vida cultural da época para, enfim, virem ao público em forma de contos. Para eles, aquilo que brotava da espontaneidade popular constituía uma forma de cultura a ser valorizada; nega-se o ato minimamente planejado e recupera-se a ideia de compartilhamento de saberes do popular. “A autoria era coletiva: ‘o povo cria’ (*das Volk dichtet*).”<sup>8</sup> Essa afirmação, entretanto, não está livre de questionamentos por parte dos estudiosos modernos. De acordo com Burke, por exemplo, “tomada ao pé da letra, porém, ela é falsa; os estudos dos cantores populares e contadores de estórias mostraram que a transmissão de uma tradição não inibe o desenvolvimento de um estilo individual”.<sup>9</sup>

Mesmo contrapondo os argumentos dos Grimm e sugerindo a presença de lacunas em suas teorias, Peter Burke não deixa de ressaltar a importância destes para o desenvolvimento do movimento que elucidaria a importância da cultura popular. “As ideias de Herder e dos Grimm tiveram enorme influência. Surgiram coletâneas e mais coletâneas populares nacionais.”<sup>10</sup>

## **Povo e cultura popular: algumas reflexões**

Data-se o final do século XVIII como o surgimento do interesse pelo conceito de “povo” (*Volk*). A partir da inclinação, por parte de alguns intelectuais, em se investigar e coletar os materiais que serviriam de base para a investigação da tradição popular nasce o termo “a descoberta do povo”. Herder e os irmãos Grimm figuram entre os descobridores do popular. Entretanto, a abertura para a discussão e a inserção do “povo” nas rodas intelectuais dos séculos XVIII e XIX não estão livres de afirmações superficiais sobre este conceito. O desconhecimento

8 BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*, 1989, p. 32.

9 BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*, 1989, p. 48-49.

10 BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*, 1989, p. 32.

da forma de vida, das tradições e costumes daqueles que não viviam entre a sociedade mais abastada da época, abre caminho para inúmeras generalizações. Ortiz, por exemplo, aponta uma das definições de “povo” da época e que hoje, claramente, é passível de questionamento. Este não seria apreendido em sua função social, visto apenas como “um grupo homogêneo, com hábitos mentais similares, cujos integrantes são os guardiães da memória esquecida”.<sup>11</sup>

O “povo” seria sinônimo de camponês, vivendo sob condições precárias e fora da rota da civilização. Inicia-se o processo de coleta de informações acerca de seus hábitos culturais, mas fora desse nicho sua presença e seu papel social parecem ser descartados. Uma outra tentativa de definição do conceito de “povo” nos foi apresentada por Peter Burke; ele era visto como “natural, simples, analfabeto, instintivo, irracional, enraizado na tradição e no solo da região, sem nenhum sentido de individualidade (o indivíduo se dispersava na comunidade)”<sup>12</sup> e, além disso, interessava aos intelectuais de uma maneira exótica.

A passagem reflete uma convergência de opinião com relação ao fragmento recortado do texto de Renato Ortiz. Diante dessas afirmações, hoje tidas como equivocadas, torna-se possível obter um panorama do pensamento de alguns grupos dos séculos XVIII e XIX, quando este conceito começa a ganhar espaço nos debates sobre cultura. Nota-se, portanto, certa dificuldade em se definir “povo”, embora atualmente tendamos a analisá-lo de forma muito menos superficial e estereotipada. Contudo, apesar dessas noções de “povo” despertarem no estudioso de hoje diversos questionamentos, deve-se levar em conta o grande avanço com relação às questões culturais que elas alavancaram. E também não se pode esquecer que alguns intelectuais da época tentaram, até certo ponto, remar contra a maré do pensamento vigente e apontar outras perspectivas a respeito da importância do “povo” para a constituição de uma identidade nacional.

Observa-se uma tentativa de analisar o “povo” não apenas a partir daquilo que lhe falta, mas daquilo em que ele agrega a nação alemã

11 ORTIZ, *Românticos e folcloristas: cultura popular*, 1992, p. 23.

12 BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*, 1989, p. 37.

em formação. Os costumes, as festividades e as expressões orais das comunidades “periféricas” ganham espaço significativo e agora abrem caminho para o questionamento e debate acerca da ideia de “cultura popular”. Este termo, segundo Burke,<sup>13</sup> foi utilizado primeiro por Herder (*Kultur des Volkes*) em oposição à expressão “cultura erudita” (*Kultur der Gelehrten*). Como já exposto, o aparecimento desse conceito teve como finalidade evitar seu desaparecimento. Assim sendo, tornou-se necessário recorrer às tradições das comunidades que guardavam determinados hábitos e crenças dos tempos antigos, converter as informações do oral para o escrito e, desta forma, assegurar sua sobrevivência.

“A ‘cultura popular’ pressupõe uma operação difícil de reconhecer. Foi preciso ter sido censurada para passar a ser estudada.”<sup>14</sup> Os autores argumentam que o interesse pela cultura popular se deu quando ela estava em vias de extinção e que, conseqüentemente, sua definição propriamente dita não parece uma tarefa fácil. O avanço das tecnologias e a ampliação dos centros urbanos, assim como o forte engajamento comercial da sociedade contribuíram para corroborar a afirmação acima. Entendida como patrimônio, a cultura popular entra em voga e abre passagem para os trabalhos dos descobridores. Dessa maneira, “o processo de transformação social deu aos descobridores uma consciência ainda maior da importância da tradição”.<sup>15</sup>

A tomada de consciência por parte dos estudiosos da grande importância da cultura popular para a conservação das tradições abre caminho para a inserção das *Volkslieder* no contexto cultural da época. As canções compõem o imaginário social de seu tempo, ilustrando as histórias e seus personagens, as lendas e mitos, além das formas de vida e a natureza. Pode-se afirmar que elas são o reflexo temporal de uma dada sociedade, alcançando não apenas o público das “classes populares”, mas também o “erudito”.

13 BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*, 1989.

14 DE CERTEAU; JULIA, *A beleza do morto: o conceito de cultura popular*, 1989, p. 49.

15 BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*, 1989, p. 44.

## ***Volkslieder* e o popular**

As artes, de modo geral, poderiam ser compreendidas como reflexo cultural de um período em determinada comunidade. As canções populares decerto possuem esta mesma importância, ajudando a construir o imaginário do moderno acerca do que estava em voga em certa época, assim como resgatando a memória da tradição de um povo. “Entre as inúmeras formas musicais, a canção popular, nas suas diversas variantes, certamente é uma das artes que mais acompanha as diferentes experiências humanas ao longo da história.”<sup>16</sup> Ao elevar-se o status da canção popular, suscitando deste modo sua coleta e permanência histórica, Herder tentou traçar, em 1779, algumas características que a distinguiu de outras artes. Para ele, a *Volkslied*:

- 2.1 é transmitida oralmente e através da memória,
- 2.2 é uma música da classe baixa,
- 2.3 seu canto não requer nenhuma educação musical,
- 2.4 a melodia original pode certamente vir da música da burguesia,
- 2.5 através das tradições orais, pode haver mudanças<sup>17</sup>

Alguns pontos propostos por Herder merecem ampla análise, porém, traçaremos uma pequena reflexão que poderá servir como o pontapé inicial de futuras discussões. Partindo do pressuposto de alguns estudiosos de que o “povo” corresponderia à classe subalterna da população, seria de se esperar que as *Volkslieder* fossem dadas como provenientes das classes baixas. Nota-se, ainda, essa certa liberdade do camponês em relação ao seu letramento musical, uma vez que as canções seriam entoadas livremente, sem a necessidade de um racionalismo e de regras específicas para produzir o canto. Outro aspecto a ser ressaltado seria o caráter fluido do contato entre as diferentes classes do substrato social alemão, no período entre os séculos XVIII e XIX, e que remete a uma questão levantada por Michel de Certeau e Dominique Julia: “Onde estamos, senão no seio da cultura erudita? Ou, se quiser: a cultura

16 FIGUEIREDO, *A questão identitária alemã refletida em canções*, 2014, p. 24.

17 GYMNASIUM GOSLAR EUROPASCHULE, *Das Volkslied*, 2011, p. 1. Tradução minha do original em alemão: “2.1 es wird mündlich und durch das Gedächtnis überliefert; 2.2 es ist ein Lied der Unterschicht; 2.3 sein Singen bedarf keiner musikalischen Ausbildung; 2.4 die Ursprungsmelodie kann durchaus aus der Musik des Bürgertums stammen; 2.5 durch mündliche Überlieferungen kann es Veränderungen geben”.



popular existirá fora do acto que a suprime?”<sup>18</sup> Dessa maneira, embora a intenção positiva de Herder e de outros intelectuais tenham contribuído para a recuperação da tradição, o local de onde se fala ainda é a cadeira da erudição.

A primeira *Volkslied* a ser apresentada, *Bunt sind schon die Wälder* (As florestas já estão coloridas), foi composta por Johann Gaudenz von Salis-Seewis, em 1793, e melodiada por Johann Friedrich Reichart, em 1799. A natureza, aspecto tão relevante para o romantismo alemão, é exaltada pelos Grimm, que consideravam a poesia popular como uma *Naturpoesie* (poesia da natureza) – pensamento também explorado por Herder ao contrapor a “poesia da natureza” à “poesia da cultura”. Nesse aspecto, as canções populares, assim como a poesia popular, representariam “os costumes, as lendas, a língua, são arquivos de nacionalidade, e formam o alicerce da sociedade”.<sup>19</sup>

I. As florestas já estão coloridas, amarelo os campos de restolho e o outono começa. Folhas vermelhas caem, cinza névoa ondula, fresco sopra o vento.

II. Como a uva cheia das folhas de videira arroxeadas irradia! Na balaustrada amadurecem pêssegos com listras coloridos de vermelho e branco.<sup>20</sup>

O refrão e a primeira estrofe retratam a chegada do outono e os processos naturais que ocorrem neste período. Apesar da existência da neblina na paisagem, o olhar lançado à vinda da estação do ano é positivo e alegre: florestas e folhas coloridas, além de frutas em cores vivas. A natureza, portanto, poderia ser considerada tema recorrente entre as *Volkslieder*. Além disso, exaltar as belezas naturais de um país sugere uma aproximação com o próprio conceito de nação, uma vez que evidencia o que há de mais bonito e fascinante no lugar e que, normalmente, é

18 DE CERTEAU; JULIA, A beleza do morto: o conceito de cultura popular, 1989, p. 74.

19 ORTIZ, *Românticos e folcloristas*: cultura popular, 1992, p. 22.

20 HAUPTMANN, *Volkslieder*: Die schönsten deutschen Volkslieder, 2010, p. 14. Tradução minha do original em alemão: “I. Bunt sind schon die Wälder, gelb die Stoppelfelder und der Herbst beginnt. Rote Blätter fallen, graue Nebel wallen, kühlere weht der Wind./ II. Wie die volle Traube/aus dem Rebenlaube/purpurfarbig strahlt!/Am Geländer reifen/Pfirsiche mit Streifen/Rot und weiß bemalt”.

comungado pela grande maioria de seus habitantes. A penúltima estrofe da canção provoca uma reflexão acerca da representação das camadas populares da sociedade:

I. Ágeis carregadores pulam / e as moças cantam, / tudo  
regozija-se alegremente! / Fitas coloridas pairam  
entre altas videiras / sobre o chapéu de palha.<sup>21</sup>

Como já mencionado, a noção de “povo” era vinculada a um ideal de inferioridade, sendo considerado aquele que vivia à margem da cultura dominante e habitava o meio rural. Alguns consideravam a arte popular, como a canção por exemplo, sendo “tudo aquilo que se produz ou se conserva no povo, longe da influência dos centros urbanos”,<sup>22</sup> o que corrobora a ideia de que praticamente tudo o que vinha do “povo” estaria ligado ao campo e teria esse caráter de ingênuo, puro. Ao mesmo tempo, o “povo” aparece ligado às festividades e ao gozo, como é retomado nas duas estrofes acima. Tem-se a descrição dos carregadores ágeis, das moças animadas e cantantes, dos instrumentos musicais acompanhando as canções, das cores vibrantes do ambiente e, finalmente, da alegria da dança da colheita da uva. Parece haver nessas passagens a representação da tradição nacional refletida não apenas na natureza e de alguns elementos importantes da cultura popular da época, mas também no “povo”.

A canção *Wenn ich ein Vöglein wär* (Se eu fosse um passarinho), por sua vez, traz a metáfora da natureza, simbolizada pelo passarinho, para inserir um tema de total relevância em quase todas as culturas: o amor. O texto foi escrito por Johann Gottfried Herder e compõe sua obra *Volkslieder*, de 1778. O personagem principal da canção simboliza o sujeito que, longe da mulher amada, sofre com sua ausência e sonha constantemente com esse reencontro.

I. Se eu fosse um passarinho e também duas asinhas tivesse,  
voaria até ti  
mas porque não pode ser, mas porque não pode ser, vou ficar  
aqui.

21 HAUPTMANN, *Volkslieder*: Die schönsten deutschen Volkslieder, 2010. Tradução minha do original em alemão: “I. Flinke Träger springen/und die Mädchen singen,/alles jubelt froh!/Bunte Bänder schweben/zwischen hohen Reben/auf dem Hut von Stroh”.

22 DE CERTEAU; JULIA, A beleza do morto: o conceito de cultura popular, 1989, p. 57.

II. Logo estou longe de ti,  
mas em meu sono tu estás  
e converso contigo.  
Quando eu desperto,  
estou sozinho.

III. Não passa nenhuma hora à noite,  
que o meu coração não desperte  
e pense em ti,  
que teu coração mil vezes tu me deste.<sup>23</sup>

A linguagem da canção é bastante acessível, assim como sua temática. “Herder pensava que uma música popular refletia o costume, a mentalidade e a linguagem de um povo.”<sup>24</sup> Sendo assim, abordar o amor e a saudade certamente alcançaria a praticamente todas as esferas da população e, ao mesmo tempo, trataria de um tema recorrente e palpável a praticamente todos. Ao propor um tema tão simples, Herder parece querer trazer à tona o que pertence ao “povo” enquanto cultura nacional, e não apenas o que pertenceria a classes sociais distintas pois, em seus trabalhos sobre as *Volkslieder*, ele nos apresenta uma poesia autêntica que emerge do “povo”. Entretanto, o caráter ingênuo de povo e de cultura permeia todo o seu pensamento.

## Algumas considerações

Não há como negar a importância dos românticos no que se refere a coleta e compilação de materiais sobre a tradição nacional e a ascensão dos debates sobre a cultura popular. O anseio por uma identidade nacional e o trabalho de resgate da concepção de “povo” são de extrema importância para as pesquisas que ainda viriam após eles. Ao publicar seus trabalhos sobre as *Volkslieder*, contribuiu para que os costumes, as festividades e as lendas das épocas passadas não desaparecessem com o avanço da modernidade. Da mesma forma, os irmãos Grimm, ao publicarem as

23 HAUPTMANN, *Volkslieder: Die schönsten deutschen Volkslieder*, 2010, p. 82. Tradução minha do original em alemão: “I. Wenn ich ein Vöglein wär und auch zwei Flüglein hätt, flög ich/ zu dir,/ weil ´s aber nicht kann sein, weil ´s aber nicht kann sein, bleib ich/ all hier./ II. Bin ich gleich weit von dir,/bin ich doch im Schlaf bei dir/und red mit dir./Wenn ich erwachen tu,/bin ich allein./III. Es vergeht kein Stund in der Nacht,/da nicht mein Herz erwacht/und an dich denkst,/dass du mir tausendmal/dein Herz geschenkt.”

24 GYMNASIUM GOSLAR EUROPASCHULE, *Das Volkslied*, 2011, p. 2. Tradução minha do original em alemão: “Herder meinte, ein Volkslied spiegele die Sitte, Denkart und die Sprache eines Volkes wider.”

*Märchen*, evocaram, por meio dos contos, histórias que são legados de vários tempos e gerações.

Entretanto, ao focarem estritamente na questão da produção coletiva social, fecha-se os olhos para a contribuição individual do sujeito. O ideal de “povo” para o romantismo atualmente é bastante refutado: “Pensado como ‘alma’ ou matriz, o povo se converte em entidade não analisável socialmente, não trespassável pelas divisões e pelos conflitos, uma entidade abaixo ou acima do movimento social”.<sup>25</sup> Parece haver aí uma definição ingênua de “povo”, deixando de lado as divergências e oposições reais quando se trata de diferentes grupos culturais e sociais. Ao deixar o individual de lado e não pensar de forma a abranger os diversos grupos pertencentes àquela nação, os românticos sugerem, a partir de seus atos, uma fragmentação do próprio conceito de cultura popular.

A perda da autonomia do popular a partir do momento em que ele passa a fazer parte do cotidiano da “cultura oficial” seria um ponto criticado pelos estudiosos contemporâneos. A cultura popular passaria, dessa forma, de hegemônica para subordinada, isto é, ela não teria mais a “pureza” pela falta de contato com a cultura erudita, mas sim estaria num processo de hibridização. Um bom exemplo para a questão da negação da “circulação cultural” encontra-se nas compilações feitas pelos irmãos Grimm. Sabe-se que eles solicitaram a seus colaboradores que lhes enviassem seus textos coletados na Alemanha e que não realizassem nenhum tipo de alteração textual, enviando-os da forma mais original possível. Porém, como uma boa parte desses textos eram escritos em dialeto, os Grimm tiveram a liberdade de traduzi-los para o alemão formal, perdendo-se a diferença cultural marcada pela linguagem. Obviamente, não se conseguiria ler esses textos sem a tradução feita nos contos, mas questiona-se a falta de zelo em documentar também os originais. “A tradução era imprescindível, mas necessariamente envolvia distorções” e “um estudo das diferenças entre a primeira edição dos *Märchen* e outras

25 MARTÍN-BARBERO, *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*, 1997, p. 39.

posteriores mostra que os Grimm emendaram os contos, tentando dar-lhes um tom mais oral”.<sup>26</sup>

Nota-se que seria possível destacar diversos problemas que envolvem os conceitos e pensamentos dos românticos e estudiosos que refletiram acerca do popular. Como também poderia ser possível abordar diversos temas que envolvem a tradição popular em várias outras canções, visto que é amplo o número de *Volkslieder* no repertório alemão. Este estudo se pretendeu um primeiro passo para tentar essa associação das questões do debate acerca da cultura popular tendo como suporte algo tão tradicional, em tempo e relevância, como é o caso das canções populares.

## Referências

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. 2. ed. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

FIGUEIREDO, Sandro. *A questão identitária alemã refletida em canções*. 2014. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Alemã) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DE CERTEAU, Michel; JULIA, Dominique. A beleza do morto: o conceito de cultura popular. In: REVEL, Jacques. *A invenção da sociedade*. Tradução de Vanda Anastácio. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989. p. 49-75.

GYMNASIUM GOSLAR EUROPASCHULE. Das Volkslied. Goslar: CvD-Gymnasium, 2011. p. 4. Disponível em: <[www.cvd-gs.de/uploads/media/20110112\\_Das\\_Volkslied.doc](http://www.cvd-gs.de/uploads/media/20110112_Das_Volkslied.doc)>. Acesso em: 22 nov. 2018.

HAUPTMANN, Cornelius et al. *Volkslieder: Die schönsten deutschen Volkslieder*. Stuttgart: Carus Verlag, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

ORTIZ, Renato. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho D'água, 1992.

<sup>26</sup> BURKE, *Cultura popular na Idade Moderna*, 1989, p. 46.



# Benjamin e Proust

Pedro Alegre

*Se quisermos olhar a história como texto, aplica-se a ela o que um autor recente diz dos textos literários: em ambos o passado depositou imagens comparáveis às que foram fixadas numa chapa sensível à luz.*

Walter Benjamin

“Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”.<sup>1</sup> Dessas palavras, é possível compreender o pensamento de Benjamin como uma polêmica radical com a teoria do conhecimento e o método crítico de sua época, principalmente no que concerne ao método de análise da cultura e da história. O que há de fundamental em sua concepção parece ser o fato de que a centralidade do que ele chama de “montagem literária” coloca a teoria crítica inserida no problema de sua linguagem. Não se pode prescindir, no caso de um estudo sobre a história, de uma forma que, ao mesmo tempo em que trabalhe sobre uma época, saiba recriá-la na própria linguagem – ou, como ele escreve, “na estrutura do comentário”.<sup>2</sup> Se é preciso, então, nada dizer, mas ao contrário, o que define a história dos resíduos a que se pretende é seu caráter de exposição, isso significa que a teoria do conhecimento benjaminiana só é política até o fim porque coloca o aspecto residual da história a contrapelo no âmbito de um uso. Assim, o crítico vale-se dos fragmentos da realidade para restituí-la em sua historicidade – análogo ao que faz também o escritor, o poeta. A montagem, em Benjamin, como método teórico, encontra na imagem o índice da história que define a forma da escrita e a teoria social. A partir da imagem é que Benjamin vai reelaborar sua visão dialética.

1 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 502.

2 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 503.

Essa dialética ocorre precisamente no pensamento sobre a imagem. Trata-se de reconduzir o problema da história no interior de um modelo precário, impossível de restituir à totalidade ou a um sistema filosófico. A dialética da imagem é, para Benjamin, a atualização integral de um passado muito antigo no acontecimento histórico presente. A natureza da imagem ocorre não na processualidade dialética da história – numa razão da história – mas exatamente no lapso temporal que a regula. A imagem emerge na brecha, no ato falho, como uma descontinuidade, isto é, sintoma. Por isso, a imagem cinematográfica será importante, pois na materialidade do filme, o corte no qual sentimos a montagem como forma opera a descontinuidade do tempo, que caracteriza tanto a consciência formal no cinema quanto a imagem dialética como interrupção descontínua do tempo, tal qual até agora o percebemos.

A importância da noção de imagem em Benjamin se dá porque ela possibilita uma compreensão da história para além da noção de um presente que observa o passado (positivismo), ou mesmo de um passado que indicaria os rumos do presente (*historea magistra vitae* – o paradigma clássico). Ao contrário, a imagem é “o ocorrido [que] encontra o agora num lampejo, formando uma constelação”.<sup>3</sup> Imagens dialéticas “são autenticamente históricas, isto é, imagens não-arcaicas”.<sup>4</sup> Não pertencem ao passado, mas ao “agora de uma determinada cognoscibilidade”:<sup>5</sup> o momento em que o passado e o presente se chocam revelando um determinado conhecimento do tempo e da história.

Nesse ponto, encontramos as correspondências entre Benjamin e o autor de *Em busca do tempo perdido*. A imagem dialética como compreensão autêntica do passado é análoga à memória involuntária em Proust, na qual o outrora encontra o agora, recuperando o tempo num lampejo. A compreensão capital em Proust é que a natureza do passado, em relação ao presente, não é temporal, mas imagética. O conjunto das suas imagens é a imagem maior que é sua obra. Nesse sentido, uma leitura que levasse em consideração a imaginação dialética benjaminiana

3 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 504.

4 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 505.

5 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 505.



saberia encontrar Proust a partir do sonho,<sup>6</sup> no qual estaria seu “culto apaixonado da semelhança”,<sup>7</sup> de onde “carregam consigo uma realidade frágil e preciosa: a imagem”.<sup>8</sup>

A fragilidade de uma compreensão da história pela imagem é seu caráter efêmero, porém incontornável para o historiador materialista. É nesse sentido que aparece certa passagem das “Teses”, segundo a qual “a verdadeira imagem do passado perpassa, veloz”.<sup>9</sup> Todo o sentido da história em Benjamin é apreender esse relâmpago, tal como, em Proust, todo o sentido de sua obra é fixar a experiência da memória involuntária na forma do romance. Recuperar – ou salvar, para Benjamin – o passado perdido apenas se torna possível porque é algo fugaz, algo que estará irremediavelmente perdido no instante seguinte ao ocorrido. Isto é, só se torna possível apreender um objeto que, desde o início, apresenta-se como objeto perdido. A linguagem de Proust é a imagem daquilo que é perdido, na forma da sua salvação. Para ele, “o passado não só não é fugaz, mas também imóvel”.<sup>10</sup> E a imagem, para Benjamin, é a “dialética na imobilidade”.<sup>11</sup> O passado se torna apreensível na efemeridade imóvel da imagem.

“A imagem dialética [como a memória proustiana] é uma imagem que lampeja”,<sup>12</sup> interrompendo o fluxo linear do tempo. Ela se apresenta como a origem de uma determinada experiência histórica. Como índice histórico, a imagem não diz que ela pertence a uma época específica, mas que, em determinada época, ela se torna legível. (Este consiste na questão da visibilidade de que fala Benjamin ao deslocar a concepção marxista da história – e que marca também seu ponto de desvio com essa tradição). Combray recuperada no chá não pertence ao passado, mas se tornou passível de conhecimento no momento em que ela reaparece

6 “Seu livro vai nos agitar como um sonho, mas um sonho mais claro do que aqueles que sonhamos a dormir e cuja lembrança vai durar mais tempo.” (PROUST, *No caminho de Swan*, 1987, p. 87).

7 BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 39.

8 BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 40.

9 BENJAMIN, *Magia e técnica, arte e política*, 1994, p. 224.

10 PROUST, *O caminho de Guermantes*, 2007, p. 454.

11 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 504.

12 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 515.

no presente da *madeleine*. A história, para Benjamin, é anacrônica. Um passado que se perde a todo instante para recuperá-lo como perdido.

Isso diria também respeito à melancolia que, como um véu, perpassa as páginas de Proust, pois, levando a sério a noção da temporalidade crítica a que se submete a história pela imagem, segundo Didi-Huberman, somente assim é possível viver essa história – como “um trabalho de luto e uma evocação sem esperança da coisa perdida”.<sup>13</sup> O mesmo autor vai definir a imagem que surge interrompendo o curso do progresso histórico, forma originária, como um sintoma. Pois, os tempos que sobrevivem como fósseis não estão mortos de todo, “são tempos escondidos bem debaixo dos nossos passos e que ressurgem, fazendo tropeçar o curso de nossa história”.<sup>14</sup> Estaria Didi-Huberman pensando no tropeço do narrador proustiano na casa dos Guermantes que o fez lembrar, como um lampejo, Veneza perdida?

O passado, o objeto perdido, o amor, a imagem – tudo se apresenta em Proust, para Benjamin, numa fantasmagoria que encontra correspondência no mundo onírico das mercadorias, do ponto de vista social, e no mundo intersubjetivo, do ponto de vista psíquico. A imagem dialética aproxima a forma do tempo histórico e sua visualização, mas também o não-pensado que se apresenta como forma inconsciente do sintoma dessa mesma história. Nesse ponto, os detalhes do narrador articulam, a um só tempo, psicanálise, história e linguagem na estrutura sintomática da imagem dialética.

O historiador dialético, para Benjamin, deve “erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total”.<sup>15</sup> Seu pensamento funciona também como a forma narrativa de Proust, na qual os objetos revelam a época no microcosmos da alta sociedade. O que parece decisivo em Benjamin é que ele reivindica, para a teoria, um certo estatuto análogo à estética. Nesse sentido, assim entendemos a passagem de Rancière, segundo a qual nas coisas e objetos “Nelas são lidos os sintomas dos novos tempos,

13 DIDI-HUBERMAN, *A sobrevivência das imagens*, 2013, p. 17.

14 DIDI-HUBERMAN, *A sobrevivência das imagens*, 2013, p. 295.

15 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 503.

nelas são reconhecidos os destroços de mundos arruinados, nelas se acham o equivalente das divindades mitológicas mortas”.<sup>16</sup>

Contudo, a imagem dialética, como pequena aparição de uma estrutura histórica monumental, em Benjamin, surge como despertador para a compreensão dessa época. O agora da cognoscibilidade, possível através do saber da imagem dialética, “é o momento do despertar”.<sup>17</sup>

Benjamin é um leitor de Marx. No entanto, opera em seu pensamento desvios de modo a preparar seu projeto de visibilidade da história. Assim, criou um novo contraponto em sua filosofia: a ideia do despertar. Nessa imagem condensa-se o ponto crítico no qual se encontra o pensamento benjaminiano para a história. Diante da razão desmascaradora de Marx, Benjamin precisou de sua dialética inerente: o sonho. Se não se pode permanecer na absoluta consciência racional da história, é preciso que se tenha em toda sua força a obscura, mas sintomática, dimensão do sonho. Walter Benjamin escolhe os dois num exercício dialético admirável. Despertar: instante fugaz da interpenetração do estado do sonho – ainda sentimos o gosto, os gestos e o tempo no corpo ao despertamos de um sonho intenso – e do estado consciente da razão – vigilante e impassível ao lançar suas luzes. Benjamin lembra o início da *Recherche* de Proust, pois trata-se de um despertar. Retira daí a imagem dialética de toda e qualquer busca de nossos tempos para sempre perdidos. “Nesse caso, o momento do despertar seria idêntico ao ‘agora na cognoscibilidade’, no qual as coisas mostram seu rosto de verdade – o surrealista.”<sup>18</sup> O despertar é a síntese antitética da aparição histórica da origem. Não seria difícil ver nele a expressão mais penetrante da consciência histórica enquanto pressente ardentemente uma reminiscência, enquanto, nesse mesmo instante, vive comovidamente o seu presente preenchido do passado insuspeito. Presente, passado e futuro no palácio da memória – a mais límpida sensação de apreensão da verdade. Despertar.

16 RANCIÈRE, *Politique de la littérature*, 2007, p. 29. Tradução minha do original em francês :“on y lit des symptômes des temps nouveaux, on y reconnaît les débris de mondes écroulés, on y reencountre l'équivalent des divinités mythologiques défuntes”.

17 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 528.

18 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 506.

Para a história, a realidade nada tem de real, senão como uma experiência extremamente perigosa. O rosto surrealista a que almeja Benjamin é a expressão violenta da latência da realidade escondida por uma suposta normalidade. O inimigo dessa visão da irrealidade dentro da realidade – do rosto surrealista – é a filosofia do progresso que experimenta a história como um tempo morto – sem reminiscência, sem perturbações e sem renascimentos. Benjamin é dialético até o fim e, como Proust, acredita na “indestrutibilidade da vida suprema em todas as coisas”.<sup>19</sup>

Se seguirmos seu pensamento, chegaremos à ideia de que o moderno é “o tempo do inferno”.<sup>20</sup> É o mundo do sempre-igual, no qual, contraditoriamente, “o mais novo permanece sempre o mesmo em todas as partes”.<sup>21</sup> O homem deve, com todas as forças, compreender a realidade infernal da modernidade. Assim, “determinar a totalidade dos traços em que se manifesta o ‘moderno’ significaria representar o inferno”.<sup>22</sup> O problema da filosofia em Benjamin é necessariamente o problema da sua apresentação. Como na linguagem apresentar uma realidade histórica? Ora, o primeiro passo é aplicar à história o princípio da montagem que constrói a imagem em sua dialética.

Dessa maneira, penso a função de uma dialética das imagens, nas palavras de Didi-Huberman:

Uma imagem em crise, uma imagem que critica a imagem – capaz portanto de um efeito, de uma eficácia teóricos –, e por isso uma imagem que critica nossas maneiras de vê-la, na medida em que, ao nos olhar, ela nos obriga a olhá-la verdadeiramente. E nos obriga a escrever esse olhar, não para “transcrevê-lo”, mas para constituí-lo.<sup>23</sup>

A história é, antes de tudo, um objeto (sempre perdido, nunca encontrado) de construção. Na compreensão benjaminiana de imagem dialética, a função da imagem ganha sua dimensão política dentro da

19 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 501.

20 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 586.

21 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 586.

22 BENJAMIN, *Passagens*, 2006, p. 586.

23 DIDI-HUBERMAN, *O que vemos, o que nos olha*, 2010, p. 172.

história residual dos vencidos. A história construída pela imagem é a expressão do despertar.

Georg Simmel é categórico diante da tarefa do historiador: “transformar o acontecimento vivo em imagem”.<sup>24</sup> Desse modo, “entre todos os modos de proceder científicos, o do historiador é o mais compatível ao do artista”.<sup>25</sup> A intuição de Simmel segundo a qual a obra de arte e a história precisam ser compreendidas numa unidade que possibilita a expressão da realidade viva em um único olhar é, para uma inquietante noção da história, fundamentalmente valiosa. Esse único olhar já nos aparenta a forma como a imagem passa veloz aos nossos olhos e como, mesmo assim, produz perfeitamente essa “dialética na imobilidade” de que fala Benjamin. Simmel utiliza uma noção próxima de Benjamin: devir-imagem<sup>26</sup> – aquilo que não cessa seu movimento numa perfeita cristalização: aquilo que não cessa de transformar-se fixado na permanência da imagem. Assim, “podemos abrangê-los num único olhar”,<sup>27</sup> o próximo e o distante, o outrora agora, a origem mesma da historicidade. Tudo isso, porém, num relâmpago, pois a imagem é fugaz como a passante de Baudelaire. Aparece para nós como um sonho o qual ainda sentimos ao despertar.

Toda narrativa proustiana é a tentativa de apreender os objetos que sempre escapam de suas mãos, de suas palavras – o que parece acarretar, obliquamente, um processo de acumulação no espírito do narrador,<sup>28</sup> a partir do qual ele forma seu espólio e vestígios dos quais, não a memória, mas o esquecimento é o guardião. Todos os objetos proustianos estão envoltos de um halo quase sagrado, embebidos de tempo e memória, e portanto, perda e melancolia. O caráter onírico do relato memorialista, sua construção inebriante da linguagem, o espólio de imagens, os vestígios impactantes dos objetos, a aparição mágica

24 SIMMEL, *Ensaio sobre teoria da história*, 2011, p. 103.

25 SIMMEL, *Ensaio sobre teoria da história*, 2011, p. 103.

26 SIMMEL, *Ensaio sobre teoria da história*, 2011, p. 104.

27 SIMMEL, *Ensaio sobre teoria da história*, 2011, p. 104.

28 “E assim, iam se acumulando em meu espírito (como em meu quarto as flores que colheira durante o passeio ou os objetos que ganhara de presente) uma pedra onde brincava um reflexo, um telhado, um som de sino, um cheiro de folhas, imagens inúmeras e diversas debaixo das quais há muito tempo faz morta a pressentida realidade.” (PROUST, *No caminho de Swan*, 1987, p. 176).

da memória involuntária, tudo isso – acredito – se encerra na forma crítica das imagens. Com isso, procura-se seguir os passos deixados por Walter Benjamin, para quem a obra proustiana não é apenas um influxo estimulante, mas também um operador dialético de seu pensamento. O próprio Benjamin, nos esboços à sua teoria sobre o conceito de história, elabora a imagem de um “olhar primordial sobre os começos”.<sup>29</sup> Este é o olhar do narrador proustiano. Não um olhar sobre os começos primordiais, que nos remete a um recuo ao passado genético, mas um olhar original, que reconhece, no presente, as marcas insistentes do passado que não cessam de nos olharem. Este seria, para Benjamin, a “quinta-essência do conhecimento histórico”.<sup>30</sup> Daí que, para mim, o olhar de Proust para as coisas produz uma verdadeira dialética das imagens na história.

O que nas páginas de Proust penetrou intensamente em Benjamin, de modo a orientar seu pensamento sobre a história a partir da imagem? Em poucas palavras, basta dizer que, em sua visão da história, persiste uma imagem dialética que deve ser definida como a memória involuntária da humanidade redimida.

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Imprensa Oficial de São Paulo, 2006.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- PROUST, Marcel. No caminho de Swan. In: PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987. v. 1.
- PROUST, Marcel. *O caminho de Guermantes*. São Paulo: Globo, 2007.
- RANCIÈRE, Jacques. *Politique de la littérature*. Paris: Éditions Galilée, 2007.
- SIMMEL, Georg. *Ensaio sobre teoria da história*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.

29 BENJAMIN, *O anjo da história*, 2013, p. 179.

30 BENJAMIN, *O anjo da história*, 2013, p. 179.

# Comentário sobre a antipoesia

João Guilherme Paiva

*La poesía terminó conmigo.*

Nicanor Parra

*Palavras simples não nascem sempre, como gostaríamos de acreditar, de mentes simples [...] antes, formam-se historicamente. Pois assim como apenas o simples tem a probabilidade de durar, por sua vez a maior simplicidade é apenas o produto dessa duração.*

Walter Benjamin

## 1

Ao publicar o livro *Poemas y antipoemas*, no ano de 1954, Nicanor Parra introduz no léxico da poesia latino-americana o conceito de “antipoesia” nos leva a perguntar o que ele considera antipoesia e como devemos distingui-la da poesia. Não devemos, assim, considerar a antipoesia como oposição à poesia “em geral”. Não podemos pensar algo como uma oposição a toda poesia “já feita” ou ao “estado histórico” da poesia como um todo. Por mais que os antipoetas imprimissem marcas dessa procura nos seus textos e manifestos, a visada geral e de longo alcance possui antes um efeito de choque do que um efeito teórico. Por essa razão, antes de validarmos a crítica generalizante à “poesia”, precisamos designar que os “antipoemas” nascem como uma crítica à *determinada* forma de poesia.

O conceito de “antipoema” não aparece unicamente no Chile e na obra de Nicanor Parra. Podemos encontrá-lo tanto na obra dos irmãos Campos, no Brasil, quanto na obra do polonês Tadeusz Rósewicz, por exemplo, demonstrando que sua natureza privilegia, às vezes, uma ruptura estética e, outras vezes, uma ruptura ética em relação a um certo tipo de poema tradicional e seu vínculo com o mundo e a linguagem.

Os poetas do concretismo levariam o antipoema para uma abolição da sintaxe e a uma inclinação do verbal para o visual, tomando distância da gramática afetiva da lírica moderna. O projeto concretista se lança à altura de um salto estético para além da língua. Ele ultrapassa a

fronteira e procura uma estética onde a palavra possa ser ancorada na sua visualidade. O grau de ruptura com o "poema" levou tais trabalhos a essa nomeação de "antipoemas".

Tadeusz Rózewicz defende outro modo de antipoesia. Não há abolição da sintaxe nem, tampouco, protagonismo da visualidade. Em Rózewicz os poemas devem ser feitos a partir de "palavras desinteressantes"<sup>1</sup> porque "uma das premissas" da sua poesia é "certo desgosto para com a poesia"<sup>2</sup> – desgosto que resulta da indiferente continuidade formal da lírica no antes e depois da Segunda Guerra. Na sua obra insiste a procura de um "prosaico" levado até o limite do irreduzível, capaz de fazer registros históricos do cotidiano, como um testemunho direto da vida, sem referências na lírica. Nisso podemos deduzir, rapidamente, que as preocupações da antipoesia de Rózewicz são antes preocupações éticas do que, particularmente, uma pesquisa estética.

Mas o modelo de "ruptura" por detrás do antipoema, seja em Nicanor Parra ou Tadeusz Rózewicz, localiza-se nas vanguardas do início do século XX, particularmente no dadaísmo. Isso não ocorre porque os antipoemas mimetizam a forma dadaísta ou porque reproduzem o seu grau de ruptura. A centralidade do dadaísmo parte de sua ânsia romântica em expandir o objeto artístico até o não-artístico, tornando ainda mais irrestritas as possibilidades de aparência formal: "A arte não possui esse valor celestial e geral que gostam de lhe atribuir. A vida é muito mais interessante".<sup>3</sup> Esse novo parâmetro regulador do aceitável e do não aceitável foi assimilado, na poesia do ocidente, como um contínuo tensionamento nos limites do poema.

Na análise de Walter Benjamin, o dadaísmo "tentou criar, com os meios da pintura (e da literatura), os efeitos que o público hoje em dia procura no cinema".<sup>4</sup> Já podemos supor nessa observação uma necessidade do poema em extrapolar sua forma específica, como se a forma do poema não mais comportasse as suas próprias exigências, assim como uma "virada" na perspectiva do poeta "simbolista", cuja intenção

1 HAMBURGER, *A verdade da poesia*, 2007, p. 343.

2 HAMBURGER, *A verdade da poesia*, 2007, p. 346.

3 TZARA apud BOURRIAUD, *Formas de vida*, 2011, p. 72.

4 BENJAMIN, A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica, 2017b, p. 41.



programática era avessa ao público e às expectativas de sua recepção. A situação da poesia no dadaísmo apontaria uma inconformação histórica no poema.

Mas o poema não conseguiu bastar a si mesmo desde, pelo menos, o projeto romântico. Ao comentar uma carta de Keats, de 1818, Jacques Rancière conclui: “A poesia não é uma maneira de escrever, mas uma maneira de ler e de transformar o que se leu em maneira de viver”.<sup>5</sup> O romantismo conferiu centralidade à categoria da imaginação e tornou disponível uma afinidade entre imaginação artística e imaginação política, na medida em que deu vida plástica às possibilidades alternativas de mundo. Como um movimento fundador, capaz de congregiar verdades contraditórias, também a partir de um desdobramento romântico surgiu o conceito de “poesia pura” – “retirar de cada coisa ‘sua noção pura’”.<sup>6</sup> Aquele tipo de poesia cujo programa trabalha negativamente em relação à realidade e se exercita para depurar do poema as impurezas da existência moderna.

Os dadaístas que, entre outras coisas, se insurgiram contra a poesia pura, estariam preocupados em desfazer os próprios fundamentos dessa poesia: a metafísica da necessidade foi trocada pela do acaso. O plano dadaísta pretendeu arruinar a substância do poema em vistas das suas consequências, isto é, do seu efeito no mundo. Nesse sentido Walter Benjamin vai associar o dada ao modo distraído de percepção da arte: “o dadaísmo rompia com a meditação ao fazer o centro da sua obra um escândalo”.<sup>7</sup> No desdobramento desse projeto chegaremos ao diagnóstico traçado por Alfonso Berardinelli à poesia do pós-guerra: uma poesia que “deixou de acreditar em si mesma” e que “perdeu seu *a priori* estético”. A conclusão de Berardinelli nos chega à ideia de que o poema, da maneira como era entendido, perdeu todos os seus fundamentos.<sup>8</sup>

Para nós é importante ter em mente essa situação, dentro de uma determinada história da poesia, para localizarmos os “antipoemas” de Nicanor Parra. O próprio Nicanor definirá sua procura, numa colocação

5 RANCIÈRE, *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*, 2017, p. 83.

6 COLLOT, *A matéria-emoção*, 2018, p. 80.

7 BENJAMIN, *A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica*, 2017b, p. 41.

8 BERARDINELLI, *Da poesia à prosa*, 2007, p. 182.

famosa, como sendo por um “poema tradicional enriquecido pela seiva surrealista”.<sup>9</sup> A preocupação surrealista está em fazer-nos desconfiar da realidade aparente. O mundo surrealista não é o da aniquilação da lírica, mas o da transposição da atmosfera (simbolista) para o campo da plasticidade. Enquanto a poesia pura trabalhou a atmosfera do poema, limpando-o da banalidade do cotidiano, através do “estranhamento” em relação à realidade, os surrealistas decidiram transpor a atmosfera ao campo de uma realidade produzida, com pessoas e cenários, procurando tornar exceção o que é a regra na rotina, nos edifícios e ruelas da metrópole. Tal passagem já configura uma travessia do poema em direção à prosa. Afinal, a prosa moderna que é mestra da realidade: quando se escolhe pessoas e cenários, os pés do poema já adentram algum tempo e algum espaço. Foi na soma de tal atmosfera com tal realidade que Benjamin elaborou a “embriaguez” do surrealismo. Por essa razão ele falou em “fazer explodir as forças atmosféricas ocultas nas coisas”.<sup>10</sup>

A pergunta que nos resta fazer, se retornarmos aos antipoemas de Nicanor Parra, é: onde encontramos essa “convulsão” da embriaguez na poesia de Nicanor Parra? Podemos encontrá-la, possivelmente, na forma-de-vida dos antipoetas, mas nós quase não a encontramos na forma dos poemas. Um ceticismo latente resiste na poesia de Nicanor Parra, assim como uma certa sobriedade. Talvez devêssemos investigar o “núcleo” da “convulsão” de Breton, isto é, o estranhamento em relação ao mundo, anterior às palavras convulsivas – aquilo que ainda reside no campo da atmosfera. A aliança entre sobriedade e estranhamento pode ser encontrada na estética do poeta alemão Bertolt Brecht, por isso nos ocuparemos brevemente dos seus debates.

## 2.

Por não manter uma tradição imediata à qual se reportar, o antipoeta necessita contagiar-se pela realidade circundante. Assim, encontraremos no discurso da antipoesia todo um elogio ao realismo da vida e às palavras realmente “úteis”, utilizadas pelas pessoas comuns, por aqueles

9 PARRA, Poetas de la Claridad, 2009, p. 183. Tradução minha do original em espanhol: “a la postre, no es otra cosa que el poema tradicional enriquecido con la savia surrealista”.

10 BENJAMIN, O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia, 2012, p. 26.

que, de fato, constroem a língua em seu cotidiano histórico. Mas se a matéria da poesia já não está colocada pela convenção nas suas normas e escolas, isso significa que a antipoesia medeia relações do real com o real na sua liberdade de inventar seus próprios versos e selecionar sua matéria, conforme a vontade do artista. Esse gesto, diante da realidade, é inerentemente político, se compreendermos a política como uma estrutura de visibilidade do real.

Assim, a primeira pergunta do materialista: qual a conexão das coisas com as outras coisas? Para início de conversa, nenhuma. Mas a linguagem do poder nos organiza o mundo, gerando conexões interessadas; essa ordem é admitida nas conversas de Bertolt Brecht com Walter Benjamin,<sup>11</sup> que nos levam a desacreditar na realidade, pois viver nela e “acreditar” na sua aparência, simultaneamente, tornaria o mundo inabitável. Tudo que nos chega – na parcialidade própria da percepção – deve ser submetido a um interrogatório dialético. O papel do artista seria retirar a palavra do ponto de vista do poder, ao invés de progredir para o Novo (sobretudo na convivência dos velhos meios), procurando na realidade outras conexões das coisas com as coisas. Assim vemos aparecer o princípio da montagem. “Ali onde imagem e poema nos dão acesso à historicidade pela iluminação de uma *remontagem do tempo*”.<sup>12</sup> O que identificamos em Brecht e seu princípio do Estranhamento é a tentativa de reorganização das imagens e dos discursos, capaz de manifestar na realidade o que antes não estava à mostra. “Não há ‘remontar’ histórico senão pela remontagem de elementos precisamente dissociados de seu lugar habitual”.<sup>13</sup> Por esse motivo que a busca de Brecht, no trabalho de remontar a realidade, não vai em direção ao impensável – geralmente concebido na abstração da pura atmosfera –, mas ao impensado. Daí que, até mesmo para o lirismo, a menos imediata das formas (no sentido da opinião pública), torna-se necessária a coragem de designar. É preciso falar do mundo.

Brecht procurou fazer, como a maioria do poetas de vanguarda, aquilo que hoje nos parece um lugar comum: aproximar o poema da

11 BENJAMIN, *Ensaio sobre Brecht*, 2017a.

12 DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, 1, 2017, p. 217.

13 DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, 1, 2017, p. 121.

oralidade, a poesia da prosa. Basta lembrarmos a “linguagem das ruas” de Maiakovski, – “Maiakóvski foi conhecido antes de tudo como um poeta que ‘rebaixou’ a linguagem poética, dando-lhe uma forte infusão de coloquialismos e jargões citadinos”.<sup>14</sup> Ou T. S. Eliot, que permitia a “intrusão contínua” do cotidiano, mesmo em seus poemas graves.<sup>15</sup> Nesse sentido existiriam duas prosas: a prosa como forma e a prosa como gênero, no sentido da prosa como forma temos um ideal delimitado, para onde o pêndulo vai ao afastar-se da poesia como gênero é naturalmente híbrida e mista, porém mais fixa. Ao retomar o imediato para o poema, chegamos à defesa de uma poética móvel. A mobilidade do poema torna-o sempre mais permeável ao espaço presente, criando condições de utilidade, modificando, naturalmente, a sua política; com a saída do poético em direção ao prosaico, a política do poema também se altera. Dessa maneira, compreendemos melhor Brecht quando diz:

De todas as obras humanas, as que mais amo  
São as que foram usadas.  
Os recipientes de cobre com as bordas achatadas e com as mossas  
Os garfos e facas cujos cabos de madeira  
Foram gastos por muitas mãos: tais formas  
São para mim as mais nobres. Assim também as lajes  
Em volta das velhas casas, pisadas e  
Polidas por muitos pés, e entre as quais  
Crescem tufos de grama: estas  
São obras felizes.<sup>16</sup>

As referências imanentes do mundo ao redor, a ironia em relação aos fatos, informações, personalidades, marcas de produto, linguagem de manuais etc., partilha nos contemporâneos o “mesmo gosto na boca, [...] e há entre eles [os contemporâneos] os mesmos cadáveres”,<sup>17</sup> (direcionando o poema para uma determinada política, obrigando o poeta a escolher, ante o turbilhão de imagens expostas, o próximo destino, a

14 POMORSKA, O Futurismo como Escola Poética, 2010, p. 149.

15 BERARDINELLI, *Da poesia à prosa*, 2007, p. 19.

16 BRECHT, *Poemas 1913-1956*, 2012, p. 84.

17 SARTRE, *Que é a literatura?*, 2004, p. 56.

cada verso – como a cada rua dobrada. Na lógica de Peter Bürger,<sup>18</sup> a “saída para a prosa” se associaria à tentativa de destruição da categoria “obra”. Assim como Brecht nomeia de “obras felizes” os talheres gastos pelas mãos, as obras artísticas, dificilmente gastas, seriam infelizes.

### ***Aos que vierem depois de nós***

Realmente, vivemos muito sombrios!  
A inocência é loucura. Uma fronte sem rugas  
denota insensibilidade. Aquele que ri  
ainda não recebeu a terrível notícia  
que está para chegar.

Que tempos são estes, em que  
é quase um delito  
falar de coisas inocentes.  
Pois implica silenciar tantos horrores!  
Esse que cruza tranqüilamente a rua  
não poderá jamais ser encontrado  
pelos amigos que precisam de ajuda?

É certo: ganho o meu pão ainda,  
Mas acreditai-me: é pura casualidade.  
Nada do que faço justifica  
que eu possa comer até fartar-me.  
Por enquanto as coisas me correm bem  
(se a sorte me abandonar estou perdido).  
E dizem-me: “Bebe, come! Alegra-te, pois tens o quê!”

Mas como posso comer e beber,  
se ao faminto arrebatado o que como,  
se o copo de água falta ao sedento?  
E todavia continuo comendo e bebendo.

Também gostaria de ser um sábio.  
Os livros antigos nos falam da sabedoria:

<sup>18</sup> BÜRGER, *Teoria da vanguarda*, 2012.

é quedar-se afastado das lutas do mundo  
e, sem temores,  
deixar correr o breve tempo. Mas  
evitar a violência,  
retribuir o mal com o bem,  
não satisfazer os desejos, antes esquecê-los  
é o que chamam sabedoria.  
E eu não posso fazê-lo. Realmente,  
vivemos tempos sombrios.

Para as cidades vim em tempos de desordem,  
quando reinava a fome.  
Misturei-me aos homens em tempos turbulentos  
e indignei-me com eles.  
Assim passou o tempo  
que me foi concedido na terra.

Comi o meu pão em meio às batalhas.  
Deitei-me para dormir entre os assassinos.  
Do amor me ocupei descuidadamente  
e não tive paciência com a Natureza.  
Assim passou o tempo  
que me foi concedido na terra.

No meu tempo as ruas conduziam aos atoleiros.  
A palavra traiu-me ante o verdugo.  
Era muito pouco o que eu podia. Mas os governantes  
Se sentiam, sem mim, mais seguros, — espero.  
Assim passou o tempo  
que me foi concedido na terra.

As forças eram escassas. E a meta  
achava-se muito distante.  
Pude divisá-la claramente,  
ainda quando parecia, para mim, inatingível.  
Assim passou o tempo  
que me foi concedido na terra.

Vós, que surgireis da maré  
em que perecemos,

lembrai-vos também,  
quando falardes das nossas fraquezas,  
lembrai-vos dos tempos sombrios  
de que pudestes escapar.

Íamos, com efeito,  
mudando mais freqüentemente de país  
do que de sapatos,  
através das lutas de classes,  
desesperados,  
quando havia só injustiça e nenhuma indignação.  
E, contudo, sabemos  
que também o ódio contra a baixeza  
endurece a voz. Ah, os que quisemos  
preparar terreno para a bondade  
não pudemos ser bons.  
Vós, porém, quando chegar o momento  
em que o homem seja bom para o homem,  
lembrai-vos de nós  
com indulgência.<sup>19</sup>

Nesse poema, onde Brecht imagina a leitura do presente a partir de um futuro utópico, um futuro em que “o homem é bom para o homem”, e a rotina trivial torna-se escândalo pelo emaranhado de injustiças e mentiras, fazendo o sujeito do futuro observar este tempo como nós observamos as imagens dos futuros mais distópicos da ficção, o tom predominante é o da elegia. Mas de onde retiramos as imagens da ficção distópica? A ficção distópica costuma ser uma re-montagem das imagens com que estamos habituados no presente. Imagens com que nos familiarizamos, que, dispersamente, não concebemos como “presente”, mas agora reorganizadas, reorientadas, intercalando a miséria com a miséria, que sempre esteve ali, soam estranhamente afastadas de nós. Para se ter “a realidade de um ato”, já dizia o Brecht dramaturgo, “é preciso descobrir todo o feixe de motivos sem os quais um ato é geralmente impossível”.<sup>20</sup>

19 BRECHT, *Aos que vierem depois de nós*, 2018.

20 BRECHT, 1999 apud DIDI-HUBERMAN, 2017, *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, 1, 2017, p.90.

Assim, para concebermos o futuro distópico, precisamos antes subtrair imagens do presente distópico. É por esse motivo que Brecht interditou qualquer imagem desse futuro utópico no poema. Apenas permitiu que ele ouvisse o nosso presente como um lamento longínquo. O mais próximo de nós e do poeta, o mais distante para os habitantes da utopia.

Por outro lado, o estranhamento pode ser encontrado na carta de Lorde Chandos, escrita pelo austríaco Hofmannsthal. Nessa carta, o sentido do “estranhamento” é sintetizado na imagem das palavras que se decompõem como “cogumelos podres”<sup>21</sup> no instante mesmo em que são pronunciadas.

Tudo isso me parecia tão incomprovável, tão mentiroso, tão cheio de buracos quanto possível. Meu espírito obrigava-me a ver tudo o que aparecia nessas conversas como algo terrivelmente próximo. Como, uma vez, vi numa lente de aumento um pedaço da pele de meu dedo mindinho assemelhando-se a um campo rachado cheio de sulcos e crateras, assim via agora os homens e as ações. Não conseguia mais apreendê-los com o olhar simplificado do hábito. Tudo desintegrava-se em pedaços; pedaços em mais pedaços e nada mais conseguia ser abarcado por um conceito. As palavras isoladas inundavam-me; aglutinavam-se em olhos que me fitavam e para os quais via-me obrigado também a fitar: turbilhões, são as palavras. Sentia vertigens ao olhar para elas, girando sem parar e através das quais só se consegue chegar no vazio.<sup>22</sup>

O estranhamento advém desse estado onde o “olhar simplificado do hábito” se arruína e se abisma. Por sua vez, ao contrário de Brecht, no estranhamento de Hofmannsthal não reside qualquer positividade utópica. A questão da “legibilidade” da época se aproxima do estranhamento também nos autores em que a imaginação nadifica o mundo. Os espectros que rondam tais obras são espectros outros. Maurice Blanchot, de fato, fala de um segundo estranhamento possível, ao comentar a obra de Brecht, um estranhamento que retorna o olhar mortífero para nós e faz com que oscilemos para o Nada, para o Ninguém. É por isso que o sentido de “contemporâneo” como atualidade, designado por Sartre, não poderia compreender toda atualidade dos poemas cuja forma pende para o segundo estranhamento. Para tanto, é preciso levar em

21 HOFMANNSTHAL, Uma carta, 2010, p. 06.

22 HOFMANNSTHAL, Uma carta, 2010, p. 06-07.



consideração a dimensão espectral do presente, a “simultaneidade espectral do tempo”, como no comentário de Vladimir Safatle a Hegel: “Compreender que, agora, estou e não estou aqui implica transformar essencialmente o que entendemos por presença, como pensamos a presença”.<sup>23</sup>

### 3.

#### ***Tempos modernos***

Atravessamos uns tempos calamitosos  
impossível falar sem incorrer delito de contradição  
impossível calar sem fazer-se cúmplice do Pentágono.  
Se sabe perfeitamente que não há alternativa possível  
todos os caminhos conduzem à Cuba  
mas o ar está sujo  
respirar é um ato falido.  
O inimigo diz  
O país tem a culpa  
como se os países fossem gente.  
Nuvens malditas revolteiam em torno de vulcões malditos  
embarcações malditas empreendem expedições malditas  
árvores malditas se desfazem em pássaros malditos:  
tudo contaminado de antemão.<sup>24</sup>

Nicanor Parra realiza uma paráfrase do poema de Brecht, agora sem o endereçamento utópico. Ao invés de fazer uma representação das mazelas do presente, expondo o autoritarismo dos governos, o exílio dos refugiados, a fome, as guerras, Nicanor diz: “tempos calamitosos”, “o ar está sujo”. O que significa o ar estar sujo? Que respirar é mergulhar na imundície, mas não enuncia com o mesmo pessimismo dos que dizem: “a

23 SAFATLE, *O circuito dos afetos*: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo, 2016, p. 119.

24 PARRA, *El último apaga la luz*: obra selecta, 2017, p.270. Tradução minha do original em espanhol: “Atravesamos unos tiempos calamitosos/ imposible hablar sin incurrir en delito de contradicción/ imposible callar sin hacerse cómplice del Pentágono.//Se sabe perfectamente que no hay alternativa posible/ todos los caminos conducen a Cuba/ pero el aire está sucio/ y respirar es un acto fallido./ El enemigo dice es el país el que tiene la culpa/ como si los países fueran hombres./ Nubes malditas revolotean en torno a volcanes malditos/ embarcaciones malditas emprenden expediciones malditas/ árboles malditos se deshacen en pájaros malditos:/ todo contaminado de antemano”.

vida é uma doença incurável”, porque desde o título estamos tratando de uma época determinada; falando com mais precisão: o tempo presente. Nosso problema é antes histórico. O tom do poema é corrosivo demais para uma elegia, embora mantenha alguma nota grave. Apesar disso, não perdeu a coragem de designar – contradizendo os próprios versos, que não veem alternativa entre falar (incorrer em contradição), silenciar (tornar-se cúmplice). Em certo sentido, o ato de escrever, de Parra, é Brechtiano, pois aceita a contradição. “Nunca pude suportar senão a contradição”,<sup>25</sup> diz Brecht. Típico de Nicanor Parra também é encadear imagens e amparar todo adjetivo abstrato num solo plástico. A presença surrealista aparece inconfundivelmente em Parra – exemplo nos dois versos: “o poeta maldito/ se entretém atirando pássaros às pedras”.<sup>26</sup> Mas a expressão de Parra, muitas vezes tida como irônica, deve ser levada a sério. A intenção da antipoesia, à diferença de certa vanguarda e seu novo destruidor, não é trabalhar com o novo, mas reformular o já existente. A antipoesia está mais para um certo modo de fazer poemas, ao invés de reencenar o ciclo de ruptura e de novidade. “Já não me resta nada a dizer/ Tudo que eu tinha a dizer/ Foi dito não sei quantas vezes”,<sup>27</sup> escreve Nicanor. E para isso a montagem torna-se procedimento fundamental, porque ela trabalha com o “já exposto”, o “já dito”. “A montagem seria para as formas o que a política é para os atos”.<sup>28</sup> Benjamin, em suas conversas com Brecht, nunca deixou de pensar a “sabedoria da posição” tanto na ação política quanto na montagem. Ao aconselhar Brecht a iniciar-se no xadrez, explica: “esse jogo confere unicamente às posições (e não à força maior ou menor de cada peça, como no xadrez) sua ‘justa função estratégica’”.<sup>29</sup> Tendo a “coragem de designar”, Nicanor toma posição, ainda que sem a positividade de uma pedagogia.

25 BRECHT apud DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I, 2017, p. 167.

26 PARRA, *El último apaga la luz: obra selecta*, 2017, p. 318. Tradução minha do original em espanhol: “el poeta maldito/ se entretiene tirándole pájaros a las piedras”.

27 PARRA, *El último apaga la luz: obra selecta*, 2017, p. 102. Tradução minha do original em espanhol: “Ya no me queda nada por decir/ Todo lo que tenía que decir/ Ha sido dicho no sé cuántas veces”.

28 DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I, 2017, p. 119.

29 BENJAMIN, 2003 apud DIDI-HUBERMAN, *Quando as imagens tomam posição: o olho da história*, I, 2017, p.119. BENJAMIN, *Essais sur Brecht*, 2003, p. 155 (carta de 21 de maio de 1934).

Aqui ele toma as ferramentas de Brecht para interrompê-lo. “O pequeno burguês não reage/ A não ser quando se trata do estômago”,<sup>30</sup> isto é, nenhuma pedagogia pode ser transmissível na lírica. Uma voz de Marx em Parra pediria a palavra para dizer: “condições materiais”. O que em nenhum momento Brecht cessou de lembrar, encaminhou Parra até outro campo de contradições. Ainda mais desconfiado, mais pessimista. “[É preciso ter] desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade [...] desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre classes, entre povos, entre indivíduos”.<sup>31</sup>

O poema “Tempos modernos” não se endereça ao futuro utópico, ele hesita sob a contradição de já ter dito algo, como vimos, enumerando o presente com imagens intoxicantes – ele, com efeito, repete aquela pergunta: “como habitar este mundo?”. É a força do segundo estranhamento que converteu palavras em “cogumelos podres” na boca de Hofmannsthal, mas que na obra de Parra, naturalmente, não significou queda no silêncio definitivo. O silêncio, na antipoesia, é uma estratégia com relação à pergunta: “sobre o que escrever?”; o antipoeta silencia sobre o que não entra no interesse da antipoesia. Por tal motivo, ela mais reorganiza a tradição, eliminando quadros e cenas da tradição, do que investe qualquer ruptura. Parra indica Shakespeare como sendo o primeiro dos antipoetas. Com efeito, estamos falando de um outro Shakespeare, não o canônico do século XIX, nem mesmo o do jovem Eliot, mas ainda assim Shakespeare. Talvez o prefixo “anti” não deixe de ser um pretexto para se dizer novamente: “poesia”, ainda quando essa “poesia” recolhe a “prosa do mundo” no seu núcleo, plasmando em cenas, chistes e comentários toda uma problemática da vida e a pergunta particular, feita entre Benjamin e Brecht, sobre como viver neste mundo.

O sentido prosaico, e portanto imagético, de Nicanor Parra, aproxima seu processo de montagem da forma cinematográfica, enquanto procura “desmontar o estado de coisas” e re-montá-las em seguida. A antipoesia, ao invés de preocupar-se com os limites do dizível,

30 PARRA, *El último apaga la luz*: obra selecta, 2017, p.182. Tradução minha do original em espanhol: “El pequeño burgués no reacciona/ Sino cuando se trata del estómago.”

31 BENJAMIN, O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia, 2012, p. 34.

preocupa-se em reorganizar a realidade, com palavras simples (no sentido de Benjamin), calando-se sobre aquilo que não é “digno” de descer do Olimpo. No famoso poema de Mallarmé “A tumba de Edgar Poe” o autor francês distingue o poeta como anjo e a multidão como hidra. Trata-se do desgarramento do poeta moderno, esse lugar também “contaminado de antemão”. Talvez o lugar contaminado por excelência, na perspectiva do antipoeta. O lugar “maldito”, mas “maldito” tomado literalmente, sem qualquer arma de ironia para se defender.

(É próprio do espectro ser menos do que algo, mas eles continuam enquanto campo de possibilidades. Espectros de Mallarmé e de Hofmannsthal respiram, ainda agora, o “ar sujo” de “Tempos modernos”).

## Referências

- BENJAMIN, Walter. *Ensaio sobre Brecht*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Boitempo, 2017a.
- BENJAMIN, Walter. *Essais sur Brecht*. Tradução de P. Ivernel. Paris: La Fabrique, 2003. p.155 (carta de 21 de maio de 1934).
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época da possibilidade de sua reprodução técnica. In: BENJAMIN, Walter. *Estética e sociologia da arte*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2017b.
- BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BERARDINELLI, Alfonso. *Da poesia à prosa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Formas de vida: a arte moderna e a invenção de si*. Tradução de Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BRECHT, Bertolt. *Poemas 1913-1956*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BRECHT, Bertolt. Aos que vierem depois de nós. Releituras.com. Tradução de Manuel Bandeira. Disponível em: <[http://www.releituras.com/bbrecht\\_aosquevierem.asp](http://www.releituras.com/bbrecht_aosquevierem.asp)>. Acesso em: 22 nov. 2018.
- BRECHT, Bertolt. *Théâtre épique, théâtre dialectique. Écrits sur le théâtre*. Paris: L'Arche, 1999. p. 183.
- BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- COLLOT, Michel. *A matéria-emoção*. Tradução de Patrícia Silva. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I*. Tradução de Cleonice Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HOFMANNSTHAL, Hugo. Uma carta. In: HOFMANNSTHAL, Hugo. *Viso: cadernos de estética aplicada*. n. 8. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 2010.

PARRA, Nicanor. *El último apaga la luz: obra selecta*. Lumen: Barcelona, 2017.

PARRA, Nicanor. Poetas de la Claridad. 2009. *scielo.conicyt.cl*. Disponível em: <[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-04622009000200015](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-04622009000200015)>. Acesso em: 14 fev. 2019.

PARRA, Nicanor. "Tiempos modernos". *Nicanorparra.uchile.cl*. Disponível em: <https://www.nicanorparra.uchile.cl/antologia/hojas/tiemposmodernos.html>. Acesso 29 out. 2017.

POMORSKA, Krystyna. O Futurismo como Escola Poética. In: POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo: a teoria formalista russa e seu ambiente poético*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O fio perdido: ensaios sobre a ficção moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2017.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

SARTRE, Jean-Paul. *Que é a literatura?* Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 2004.



# Discursos construídos sobre a Amazônia perceptíveis em *A selva* de Ferreira de Castro

Ivanete da Silva Alves

## Sobre o romance de Ferreira de Castro

O romance *A selva*, do escritor português José Maria Ferreira de Castro, publicado pela primeira vez em 1930, é ambientado na Amazônia brasileira. Organizado em quinze capítulos, o conflito da narrativa se estabelece por meio do dualismo explorador/explorado, de modo que o seringalista subjuga o seringueiro, violentando sua própria condição humana.

Essa obra narra a vida de sertanejos, principalmente do Ceará e do Maranhão, que foram à Amazônia para trabalhar na coleta do látex nos diversos seringais espalhados pela floresta. O escritor destaca a realidade de homens que foram oprimidos durante todo o período da extração da borracha nessa região. Sobre a trajetória e o trabalho desses sujeitos, Castro afirma que:

A luta de cearenses e maranhenses nas florestas da Amazônia é uma epopeia de que não ajuíza quem, no resto do Mundo, se deixa conduzir, veloz e comodamente, num automóvel com rodas de borracha – da borracha que esses homens, humildemente, tiram à selva misteriosa e implacável.<sup>1</sup>

O romance narrado em terceira pessoa tem por protagonista, Alberto, que, assim como o próprio autor, é de nacionalidade portuguesa. Alberto é um jovem de 26 anos, estudante de Direito em seu país, além de ser um militante que declaradamente lutava a favor da monarquia,

<sup>1</sup> CASTRO, *A selva*, 1972, p. 21.

opondo-se à estabilização da República. Temendo por sua vida em decorrência de seu engajamento político, vê-se obrigado a deixar Portugal, então, decide morar com um parente que reside em Belém. No entanto, na capital paraense, o personagem central não permanece por muito tempo, visto que, o tio, considerando-o um estorvo, convenceu-o a trabalhar no seringal Paraíso no rio Madeira, propriedade de Juca Tristão.

Por meio do protagonista, o leitor pode conhecer a história dos nordestinos que eram agenciados em sua terra natal com a promessa milagrosa de rendimentos financeiros e compreender o olhar do estrangeiro sobre a Amazônia brasileira. Nota-se que o protagonista evidencia ser tomado por várias concepções pré-concebidas que contribuíram para construir a imagem da região.

Na narrativa de Ferreira de Castro, nota-se que a região amazônica é mostrada do ponto de vista da floresta, colocando em evidência uma natureza que causa o embrutecimento dos indivíduos que ali residem. Desse modo, o espaço urbano não possui relevância na obra. Essa perspectiva desse espaço foi bastante reportada por viajantes naturalistas e colonizadores. É, portanto, um discurso repetitivo, que, de certa forma, essa visão do lugar ignora a presença de cidades.

É significativo que o romance seja ambientado na selva virgem, lugar que se mostra bárbaro e degradado, não apropriado para viver, onde os personagens estão em total isolamento e sem conexão com outros lugares, objetivando apenas prosperidade financeira. Assim, a Amazônia ecoa tanto a imagem de terra inóspita e selvagem quanto a imagem mítica da promessa de riqueza que atraía os imigrantes. Desse modo, pode-se perceber que discursos pré-construídos em torno do meio natural e social são pautados na narrativa de Ferreira de Castro.

## **A Amazônia imaginada**

Cronistas viajantes exerceram papel importante na revelação do espaço amazônico ao mundo. Sobre eles, Neide Gondim menciona que “essa natureza grandiosamente avassaladora, em algum momento fez com que esses homens parassem e a escutassem”.<sup>2</sup> Por meio deles e de

2 GONDIM, A *invenção da Amazônia*, 1994, p. 77.



conquistadores, esse lugar foi divulgado como fonte de riquezas, habitado por pessoas indígenas e primitivas. Gonçalves afirma que “esse verdadeiro consenso que existe a respeito do que seja a Amazônia é, na verdade, uma imagem que foi contraditoriamente construída ao longo da história. É na verdade, mais uma imagem sobre a região do que da região”.<sup>3</sup>

Imprimiu-se uma Amazônia homogênea, uma vez que os habitantes possuem identidades praticamente iguais e o lugar não apresenta alterações significativas. Ignora-se a heterogeneidade do espaço tanto no que se refere ao aspecto étnico, como social e cultural. Assim, longe de um construto uniforme, “é uma região extremamente complexa e diversificada”.<sup>4</sup>

Para os de fora, a imagem que se tem da Amazônia é mais homogênea [...] para os habitantes da própria região, a Amazônia é um termo vago, que adquire múltiplos significados correspondentes aos mais diferentes contextos sociológico-culturais específicos que são os espaços do seu cotidiano. Assim, enquanto para uns – os de fora, Amazônia aparece no singular, para outros, isto é, para os que nela moram ela é plural e multifacetada.<sup>5</sup>

Notadamente, esse lugar foi construído a partir de um imaginário externo. Por isso, Ana Pizarro reflete que “A Amazônia é uma construção discursiva. É nossa tese. Não se tem chegado a ela senão através desta construção”.<sup>6</sup> Observa-se que os discursos formatados sobre essa região sempre foram carregados de interesses. As diversas óticas a respeito desse espaço são devidas às intensões. É considerando isso que Gonçalves discorre que “há várias amazônias na Amazônia”.<sup>7</sup>

## **Concepções em torno do meio natural**

Um dos discursos montados sobre a Amazônia perceptível no romance de Ferreira de Castro é o dualismo que circunda em torno do meio natural, já que, às vezes, a região é vista como próspera, em outras, é sinônimo

3 GONÇALVES, *Amazônia, Amazônias*, 2005, p. 17.

4 GONÇALVES, *Amazônia, Amazônias*, 2005, p. 9.

5 GONÇALVES, *Amazônia, Amazônias*, 2005, p. 18.

6 PIZARRO, *Imaginário y discurso: la Amazonia*, 2005, p. 133. Tradução minha do original em espanhol: “la Amazonía es una construcción discursiva. Es nuestra tesis. No se há llegado a ella sino a través de esta construcción”.

7 GONÇALVES, *Amazônia, Amazônias*, 2005, p. 10.

de tormento. Tal binarismo sustenta-se desde que foi ocupada. Weinsten fala que “os primeiros exploradores divulgaram a região ora como paraíso tropical, ora como inferno verde”.<sup>8</sup> Observa-se, assim, uma lógica binária na representação desse espaço.

Visivelmente, na narrativa, há instantes em que a natureza é vista com grande fascínio pelo estrangeiro tanto pela beleza quanto pela raridade. Aspectos que despertam desejos de posses por encantar viajantes e imigrantes. Diante disso, o meio apresenta uma perspectiva bastante agradável, como se pode notar no trecho que segue:

Estendeu o braço e apanhou a flor. Quanto valeria aquilo em Portugal! E a mata estava cheinha delas! Eram orquídeas preciosas, de recorte singular e cores surpreendentes cataleas de pétalas tersas de lírio que tinham algo de sexo virgem e fascinavam como uma ilusão.<sup>9</sup>

Contudo, em outros momentos, ela é vista como grotesca e repugnante: “Mas a vida prosseguia entre aquele lixo da morte. Na sua ânsia louca de criar, que a levava a ilogismos perturbantes, abalando o siso de botânicos e zoológicos a selva dera existência a seres que brotavam da própria podridude”.<sup>10</sup>

Muitas vezes o narrador retrata a natureza sem beleza por ela apresentar um construto desproporcional, gigantesco. “Erguia-se agora, à margem do varador, alta gruta de raízes que uma só árvore lançava [...]. A selva dominava tudo. Não era o segundo reino, era o primeiro em força e categoria, tudo abandonado a um plano secundário”.<sup>11</sup> Concepção semelhante é notada em Euclides da Cunha que menciona, “a natureza é portentosa, mas incompleta. É uma construção estupenda a que falta toda a decoração interior”.<sup>12</sup>

Um dos aspectos da natureza que é bem pautado na narrativa é a sua hostilidade. Ela não aceita estrangeiros. Domina os imigrantes, inviabiliza suas defesas e os aprisiona. São muitas as suas formas de

8 WEINSTEIN, *A borracha na Amazônia: expansão e decadência*, 1993, p. 21.

9 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 180.

10 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 138.

11 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 105-114.

12 CUNHA, *À margem da história*, 1999, p. 3.

lutar contra os novos habitantes. Tais atitudes reveladas em diversos momentos da obra dão à selva conotação de uma importante personagem.

Ali não existia mesmo a árvore. Existia o emaranhado vegetal, louco desorientado, voraz, com alma e garras de fera esfomeada. Estava de sentinela, silencioso, encapotado, a vedar-lhe todos os passos, a fechar-lhe todos os caminhos, a subjuga-lo no cativeiro. [...] A ameaça andava no ar que se respirava, na terra que se pisava, na água que se bebia, porque ali somente a selva tinha vontade e imperava despoticamente.<sup>13</sup>

Pensamento parecido demonstra Euclides da Cunha ao afirmar que, diante dos migrantes, a selva “aparece revolta e volúvel, surpreendendo-o, assaltando-o por vezes, quase sempre afugentando-o e espavorindo-o”.<sup>14</sup> Desse modo, é posto em relevo a natureza opressora que domina os coletores de borracha e os transforma em seres insensíveis, tomados pela barbárie. “Ali no meio de uma natureza complexa e impiedosa, que dava aos homens constantes exemplos de desumanidade”.<sup>15</sup>

Observa-se na narrativa que a selva, além de defender-se, alia-se aos nativos na luta contra a presença de imigrantes: “Somente esse homem bronzeado, de cabelo liso e negro, que nascera já renunciando a tudo e se comprazia numa existência letárgica, junto de copiosas riquezas, encontrava nela vida fácil”.<sup>16</sup>

## **Aprisionamento no meio social**

Na narrativa de Ferreira de Castro percebe-se que o espaço social exerce a função de aprisionar os indivíduos. É notável que eles não podiam abandonar o lugar devido às dívidas acumuladas com o patrão em decorrência do *sistema de aviamento*<sup>17</sup> ao qual eram submetidos: “Os trabalhadores agenciados chegavam aos seringais com a dívida dos custos da própria viagem, além de ter que pagar os utensílios que utilizavam e os víveres que lhes eram antecipados pelo seringalista”.<sup>18</sup>

13 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 170.

14 CUNHA, *À margem da história*, 1999, p. 12.

15 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 145.

16 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 159.

17 Espécie de financiamento que incluía o valor dos custos da viagem desde a terra natal até a Amazônia; mantimentos e utensílios usados no trabalho.

18 GONÇALVES, *Amazônia, Amazônias*, 2005, p. 86.

No seringal, os produtos vendidos aos trabalhadores eram sempre em preços superfaturados: "Estavam ali as faturas, vendendo a Juca Tristão por cinco o que ele entregava aos seringueiros por quinze e muitas vezes até por vinte. Estavam as notas da borracha, que se comprava ali por dois e se vendia por cinco e seis na praça de Manaus."<sup>19</sup> Essa prática era adotada pelos seringalistas em busca de rentabilidade, visto que "para obter lucro num sistema tão instável, lançavam mão de sobretaxas de preços nas mercadorias que repassavam aos seringueiros".<sup>20</sup>

Todos os seringueiros estavam presos a esse sistema. Jamais conseguiriam deixar o seringal sem as contas liquidadas. Dívidas que raramente se fechavam. O seringueiro Firmino, por exemplo, já estava há seis anos no seringal Paraíso e ainda devia os custos da viagem. Esse aprisionamento de cunho financeiro levou Alberto a perceber que dificilmente sairia dali: "Eram as cifras seu tormento, elos da corrente que ali prendia ao tempo e o levava as íntimas inquirições".<sup>21</sup> Nota-se que a dívida dos seringueiros dava ao patrão "amplos poderes sobre eles, inclusive de caçá-los em fuga e recebê-los de volta com auxílio do poder público".<sup>22</sup>

Outra forma de subjugar os seringueiros encontrava-se na proibição de famílias no seringal. Praticamente não havia presença feminina. Os coletores de borracha não levavam esposas para a Amazônia. A falta de permissão era uma forma de fazer os trabalhadores produzirem mais para quitar as dívidas e regressar. "O que seu Juca quer é seringueiro sozinho, que trabalha muito com ideia de tirar saldo para ir ver a mulher ou casar lá no Ceará".<sup>23</sup> Desse modo, não há constituição familiar nesse espaço.

Assim, é como se a Amazônia não fosse ambiente apropriado para viver. É vista apenas como garimpo. Por consequência, tem-se uma mobilidade momentânea para a região. As pessoas dirigem-se para esse lugar com o intuito apenas de enriquecimento, mas não pensam em

19 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 212.

20 LIMA, *Ficções do ciclo da borracha: A selva, Beiradão e O amante das amazonas*, 2009, p. 37.

21 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 170.

22 LIMA, *Ficções do ciclo da borracha: A selva, Beiradão e O amante das amazonas*, 2009, p. 35.

23 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 140.

permanecer nele. É nítido nos seringueiros o desejo de evadir-se desse espaço: “Alberto tinha a sensação de se encontrar num cárcere, sem pena fixada, sem dia marcado para a abertura da porta”.<sup>24</sup>

Após deixar o corte da seringa e ir trabalhar na contabilidade do seringal, o protagonista percebeu toda a discrepância que envolvia aquele meio. Enquanto os coletores de borracha não conseguiam rendimentos suficientes para quitar os débitos, o seringalista possuía altos lucros, além de ser o único detentor de liberdade, pois somente ele deixava e retornava para aquele lugar quando lhe convinha. Há assim, um misto de riqueza e pobreza. É como menciona Tupiassú: “a Amazônia dos excessos há tanto explorada com parcos proveitos a si. [...] É esta Amazônia da escassez que convive com o *el dorado* real, de fauna e flora, riqueza, cujas contas do inventário jamais se fecharam”.<sup>25</sup>

Os seringueiros, após compreenderem a dimensão da rede que se encontravam envolvidos, entendiam que os objetivos pretendidos jamais se concretizariam. Não havia enriquecimento, nenhuma fortuna a ser conquistada. Diante disso, o mito do *el dorado* se desfazia. Assim, o que antes era concebido como paraíso, passava a ser impresso como infernal. O ambiente tornava-se um lugar de sepultamento de ambições e sonhos. Euclides da Cunha fala sobre os coletores de borracha depois dessa conscientização: “só lhe é lícito punir-se da ambição maldita que os conduziu àqueles lugares para entregá-lo, maniatado e escravo, aos traficantes impunes que o iludem. E este é o seu próprio castigo, transmutando-lhe a vida numa interminável penitência”.<sup>26</sup>

É notável que os meios natural e social são maléficis aos indivíduos, levando-os às deturpações de valores essenciais nas relações interpessoais. O protagonista evidencia isso ao dizer que a culpa do ser humano se comportar de forma tão insensível é do lugar: “Não havia certamente limite algum para as baixezas a que um ser humano podia descer, se o escravizavam e o privavam de tudo quando era essencial à vida”.<sup>27</sup>

24 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 170.

25 TUPIASSÚ, *Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora*, 2005, p. 297.

26 CUNHA, *À margem da história*, 1999, p. 54.

27 CASTRO, *A selva*, 1972, p. 251.

## Considerações finais

Na narrativa de Ferreira de Castro, não é dada ênfase às diferenças na Amazônia, uma vez que é perceptível um discurso de igualdade em torno do espaço e dos sujeitos. O ambiente é sempre o mesmo, lugar selvagem e aniquilador da vida humana. As pessoas têm vidas muito semelhantes: oprimidos por uma natureza perversa e um padrão explorador.

Desse modo, a ideia de unicidade se sobressai. Tal pensamento tão difundido pelos escritos dos viajantes naturalistas que, no momento atual, ainda encontra relevância. Isso contribui para a representação homogeneizante do lugar, produzindo imagem essencialista em que a diferença não possui destaque e as identidades são estereotipadas e polarizadas, renegando, assim, todo um construto de multiplicidade cultural que se formou com os fluxos migratórios desde o início de sua ocupação.

Contudo, é válido reconhecer que, na obra, embora a Amazônia seja mostrada por uma lente homogênea, sem destaque aos espaços urbanos, apenas uma selva opressora, permeada por doenças e mazelas, reproduzindo discursos tão antes construídos, Ferreira de Castro mostra a região ocupada por sujeitos, ao contrário de certos discursos que a divulgava como espaço vazio a ser ocupado. É oportuno mencionar também que, por meio de sua narrativa, o autor português exerceu um papel social ao denunciar as opressões vividas pelos coletores de borracha nos seringais. Assim, o escritor assume um posicionamento político a respeito do lugar.

## Referências

- CASTRO, José Maria Ferreira de. *A selva*. São Paulo: Verbo, 1972.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- GONÇALVES, Carlos Walter Porto. *Amazônia, Amazônias*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2005.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- LIMA, Lucilene Gomes. *Ficções do ciclo da borracha: A selva, Beiradão e O amante das amazonas*. Manaus: EDUA, 2009.
- PIZARRO, Ana. Imaginario y discurso: la Amazonia. In: JOBIM, José Luís et al. *Sentido dos lugares*. Rio de Janeiro: ABRALIC, 2005. p. 130-149.

TUPIASSÚ, Amarilis. Amazônia, das travessias lusitanas à literatura de até agora. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 19, n. 53, p. 299-316, jan./abr. 2005.

WEINSTEIN, Barbara. *A borracha na Amazônia: expansão e decadência*. Tradução de Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: HUCITEC, 1993.





# Ignorância e reconhecimento no *Édipo Tirano* de Sófocles

Rafael Guimarães Tavares da Silva

Os principais estudiosos do Édipo sofociano apontam para uma característica marcante da personagem – Édipo seria na verdade não apenas um, mas dois. Tal como bem demonstrado por muitos dos estudos de Jean-Pierre Vernant, uma das características fundamentais da tragédia ática – a ambiguidade – compromete profundamente a unicidade do enredo, das personagens e de suas falas na grande obra-prima de Sófocles, já que mesmo seu protagonista é dividido em duas figuras diferentes e, de certa maneira, antagônicas.<sup>1</sup>

Essa duplicidade – ou antes, dubiedade –, mesmo sem se impor desde o início da peça, dá-se a ver aos poucos por meio das palavras e ações do próprio Édipo. Tal como afirma Bernard Knox,<sup>2</sup> existem dois Édipos: um deles seria a figura magnífica das cenas de abertura, o *týrannos*, o homem de riqueza, poder e conhecimento; o outro, objeto da investigação, uma figura obscura que violou os piores tabus humanos, um parricida incestuoso.

Como se nota, muitos são os desdobramentos da duplicidade de Édipo: I) dois são os níveis em que seu discurso ambíguo pode ser interpretado;<sup>3</sup> II) duas são as suas identidades, levando a uma impossibilidade de decisão precisa acerca das mesmas (bem como sobre a multiplicidade de sentidos escondida sob seu nome). Ainda assim, o

1 VERNANT, Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de *Édipo-Rei*, 2002, p. 74.

2 KNOX, *Édipo em Tebas*, 2002, p. 131-132.

3 VERNANT, Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de *Édipo-Rei*, 2002, p. 78.

meio para que seja efetivado seu reconhecimento não dá a reconhecer duas pessoas diferentes, mas o significado de fatos obscuros de uma mesma vida.

Esses desdobramentos são propostos e desenvolvidos aos poucos pelo transcorrer do enredo em cena, levando a exposições lógicas, diálogos e enfrentamentos entre as personagens. Os acontecimentos são conduzidos gradualmente de modo a culminar, na cena do reconhecimento de Édipo, com a pungência da reviravolta trágica do protagonista que deixa sua ignorância e, enfim, se reconhece. Neste breve texto, tentarei explicitar de que modo tal tensão se desenvolve ao longo da tragédia, ainda que em detrimento de certas exigências lógicas, a fim de que toda a ação culmine numa cena de reconhecimento cheia de *páthos*.

Um dos primeiros passos a serem tomados por quem quer que queira ler e interpretar essa peça é afastar certas leituras tradicionais que sugerem a influência do fado – ou seja, de um destino incontornável – nas ações que vêm a ser tomadas por Édipo durante a peça. Tal como aponta Knox,<sup>4</sup> nas páginas iniciais de seu livro, o destino – seja por meio da praga que assola Tebas, seja por meio das súplicas de seus cidadãos – não é responsável pelas ações de Édipo na tragédia. É certo que se pode ainda debater sobre a liberdade de ação e a culpabilidade (ou a inocência) de uma pessoa cujo destino tenha sido predito antes de seu nascimento. Mas isso não parece entrar em questão na peça de Sófocles, uma vez que as ações previstas para a vida do protagonista já estão executadas no momento em que a primeira personagem entra em cena. Da mesma forma, a existência da peste e a presença dos suplicantes não são elementos de uma influência do fado sobre a ação de Édipo, mas imperativos da ação dramática inicial, ou seja, gatilhos para que o enredo tenha início. Em todo caso, o fato de que Édipo tenha se encarregado de enviar Creonte para consultar o oráculo de Delfos, *antes* que os suplicantes venham até ele, sugere que Sófocles teria desejado compor tal ação como a ação livre de um agente livre.<sup>5</sup>

4 KNOX, *Édipo em Tebas*, 2002, p. 1-10.

5 KNOX, *Édipo em Tebas*, 2002, p. 8.

É importante – depois de se ter afastado tais pressuposições iniciais – apontar um fato que pode ser ignorado pelo público da peça: a partir da cena em que Tirésias e Édipo se encontram, toda a verdade já está revelada nas palavras do adivinho, sob a forma particular da profecia. Contudo, falta a essa designação virtual – tornada possível pelo artifício religioso – uma atualização e apresentação por meio de um testemunho do que realmente se passou.<sup>6</sup>

A recusa radical de Édipo em dar ouvidos às revelações de Tirésias – um representante do discurso religioso autorizado, ainda que se quisesse levar em conta o ambiente de potencial crise religiosa vivida por Atenas no período em que a tragédia foi encenada – só pode ser compreendida na medida em que falta a contraparte humana ao relato divino. Essa reação, aparentemente intransigente, mais até do que compreensível, revela-se a única possível nas circunstâncias dadas. A menos que o governante estivesse disposto a acatar cegamente as revelações de Tirésias – e viesse a se exilar ou a pagar com a própria vida, como consequência disso –, seria necessário resistir ativamente ao profeta e acusar que seu discurso estaria eivado por algo responsável por impugná-lo.<sup>7</sup>

Édipo acusa o procedimento de Tirésias – em suas palavras e ações – com argumentos mais contundentes do que se é levado a notar à primeira vista. O comportamento do adivinho efetivamente não parece levar em conta os interesses de Tebas. Em todo caso, contrariando a racionalidade do procedimento lógico de indagação avançado por Édipo, o quiproquó impulsiona o desenrolar da ação numa direção inesperada. Quando Jocasta entra em cena e faz um esforço para provar que adivinhações e profecias não são dignas de confiança, uma vez que o próprio Tirésias já propusera a seu marido coisas absurdas que se revelaram vãs preocupações, detalhes importantes sobre a morte de Laio são trazidos à tona. Nesse sentido, a intervenção de Jocasta é crucial para o desenvolvimento do enredo,<sup>8</sup> ainda que com resultados diversos daquilo que movera a personagem em primeiro lugar.

6 FOUCAULT, 2ª conferência, 1996, p. 35.

7 LIAPIS, *Oedipus Tyrannus*, 2012, p. 87.

8 LIAPIS, *Oedipus Tyrannus*, 2012, p. 87.

Assim que as especificidades do assassinato do antigo rei de Tebas, Laio, na encruzilhada das três vias são reveladas, Édipo demonstra um espanto que poderia levar o público a pensar que ele talvez já começasse a desconfiar da profundidade de sua própria ignorância. Afinal de contas, a quantidade de coincidências entre ele e o filho de Laio – pretensamente abandonado e morto há muitos anos – já eram numerosas. A revelação, contudo, terá que esperar ainda algum tempo, pois o enredo dá uma nova guinada numa direção inesperada.

Édipo concentra-se numa tentativa de encontrar novas informações sobre o assassinato do rei, esquecendo por ora das perturbadoras previsões do oráculo e trabalhando apenas a possibilidade de que ele mesmo seja um regicida, justamente na ocasião em que assassinara todo um cortejo na encruzilhada das três vias, alguns anos atrás. Nesse momento, Édipo tenta esclarecer a quantidade de pessoas que teriam assassinado o rei Laio: se a única testemunha do evento, um homem do cortejo que conseguiu fugir do massacre, estiver certa e o número de assassinos tiver sido plural, Édipo poderá ficar seguro de que não cometeu o assassinato, “pois o um não pode ser igual a muitos”.<sup>9</sup> O protagonista afirma que realizou sozinho o massacre do cortejo e sua inocência no crime de regicídio passa a depender do testemunho do tal sobrevivente, que, como vem a saber, ainda trabalha como servo em Tebas.

A questão parece se resumir, portanto, a um estranho problema aritmético. Em inúmeras passagens há uma hesitação no emprego do plural e do singular para se referir à execução do crime e esse interessante procedimento confunde ainda mais a figura desse assassino que se revelará sob a identidade de Édipo. O relevo de tal problema aritmético ganha ainda mais tragicidade quando se nota que a revelação acerca do passado do poderoso *týrannos* de Tebas depende das palavras de um velho servo. Além disso, tal servo ainda demonstra ser altamente indigno da perspectiva de uma audiência ateniense, já que, mais do que fugir abandonando seu rei, tudo indica que tenha mentido para Jocasta – sua soberana – em seu relato acerca do evento.<sup>10</sup>

9 v. 845. Tradução do original em grego: " ou gâr génoit' àn heís ge toís polloís ísos".

10 SEGAL, Time and Knowledge in the Tragedy of Oedipus, 1995, p. 145.

É preciso notar que, no desenrolar da peça até a chegada desse servo – com a revelação derradeira da identidade obscura de Édipo –, tal revelação estivera a ponto de acontecer em inúmeros momentos. Um verdadeiro *crescendo* no acúmulo da tensão trágica é o resultado dessas situações em que o reconhecimento estivera por um triz de vir à tona, na medida em que joga com as expectativas do público e as frustra constantemente, provocando uma angústia cada vez maior diante do impasse. Uma estudiosa da Poética de Aristóteles e de sua possível relação teórica com a tragédia de Sófocles, propõe o seguinte:

Se olharmos para todos os meios de reconhecimento que Aristóteles menciona como menos elegantes do que aquele escolhido por Sófocles para concluir seu enredo (ou seja, sinais, artifícios do poeta, memória, inferência), podemos ver que, com efeito, eles estão na peça também. Mas eles permanecem – por assim dizer – disponíveis meramente como possíveis soluções narrativas. Primeiramente, há as cicatrizes entalhadas nos pés de Édipo. Antes da chegada do mensageiro de Corinto, ninguém parece tê-las visto. Em segundo, há o que Tirésias vê e quase diz, mas não soletra claramente o bastante para Édipo entender. Terceiro, há a memória errática de Édipo que relembra pelo menos duas vezes, ouvindo as “charadas” de Tirésias e as reminiscências de Jocasta sobre o oráculo e a morte de Laio. E, finalmente, com a acumulação de todas essas dicas, há tanto para Édipo quanto para Jocasta, a possibilidade constante de somarem dois e dois e inferirem a verdade. O enredo de Sófocles traz Édipo tão perto quanto possível do máximo de oportunidades, apenas para fazê-lo perder todas.<sup>11</sup>

Efetivamente, é de se espantar a quantidade de momentos em que o reconhecimento e a revelação sobre Édipo encontram-se a ponto de acontecer. A esses momentos, seria possível ainda acrescentar o

11 SISSA, A Theatrical Poetics: Recognition and the Structural Emotions of Tragedy, 2006, p. 59. Tradução minha do original em inglês: “If we look at all the means of recognition Aristotle mentions as less elegant than the one chosen by Sophocles to conclude his plot (that is tokens, contrivances of the poet, memory, inference), we can see that, in fact, they are there in the play as well. But they remain (so to speak) available, as merely possible narrative solutions. First of all, there are the scars engraved on Oedipus’ feet. Before the arrival of the messenger from Corinth, nobody seems to have seen them. Second, there is what Teiresias sees and almost says, but does not spell out clearly enough for Oedipus to understand. Third, there is the erratic memory of Oedipus who recollects at least twice, by listening to Teiresias’ ‘riddles’ and to Jocasta’s reminiscence about the oracle and Laio’s death. And, finally, with the accumulation of all these clues, there is both for Oedipus and Jocasta, the constant possibility of putting two and two together and inferring the truth. Sophocles’ plot brings Oedipus as close as possible to so many opportunities, only to let him miss them all”.

reconhecimento do mensageiro de Corinto – trazendo notícias da morte de Políbio –, como aquele pastor que recebera uma criança abandonada em Tebas e a levava para ser criada em Corinto; além do reconhecimento do velho servo de Tebas – testemunha do assassinato de Laio –, como aquele outro pastor que dera a criança abandonada em Tebas a um outro pastor para ser criada em Corinto. Muitos são os reconhecimentos – ou quase reconhecimentos – que precedem a revelação da ignorância de Édipo e a derradeira revelação da verdade.

A baixa social das personagens responsáveis pelos rumos do destino de um poderoso governante é mais um elemento trabalhado por Sófocles para criar a pungência de sua tragédia.<sup>12</sup> Além disso, do ponto de vista processual no contexto jurídico ateniense – seguindo uma leitura de Foucault –, é possível compreender esse elemento sob uma lógica diversa (ainda que complementar):

O que havia sido dito em termos de profecia no começo da peça vai ser redito sob forma de testemunho pelos dois pastores. E assim como a peça passa dos deuses aos escravos, os mecanismos de enunciado da verdade ou a forma na qual a verdade se enuncia mudam igualmente. Quando o deus e o adivinho falam, a verdade se formula em forma de prescrição e profecia, na forma de um olhar eterno e todo poderoso do deus Sol, na forma do olhar do adivinho que, apesar de cego, vê o passado, o presente e o futuro. [...] No nível mais baixo encontramos também o olhar. Pois, se os dois escravos podem testemunhar é porque viram. Um viu Jocasta lhe entregar uma criança para que a levasse para a floresta e lá a abandonasse. O outro viu a criança na floresta, viu seu companheiro escravo lhe entregar esta criança e se lembra de tê-la levado ao palácio de Políbio. Trata-se aqui ainda do olhar. Não mais do grande olhar eterno, iluminador, ofuscante, fulgurante do deus e de seu adivinho, mas o de pessoas que viram e se lembram de ter visto com seus olhos humanos. É o olhar do testemunho.<sup>13</sup>

A acusação divina – proposta no início da tragédia – é complementada aos poucos por sua contraparte humana até que a verdade vem a ser revelada em todo o seu ofuscante esplendor. Na ordem em que as revelações se precipitam:

12 LIAPIS, *Oedipus Tyrannus*, 2012, p. 88.

13 FOUCAULT, 2ª conferência, 1996, p. 39.

1. a notícia de que Édipo herdaria o trono de Corinto;
2. a informação de que ele não era filho legítimo de Políbio e Mérope (perdendo assim sua ascendência nobre);
3. a informação de que tinha sido encontrado abandonado nos arredores de Tebas;
4. a revelação da verdadeira ascendência de Édipo, como filho do casal real de Tebas (Laio e Jocasta);
5. o reconhecimento de que, embora fosse um tebano nativo e o verdadeiro herdeiro do trono de Tebas, Édipo era também um regicida, parricida e incestuoso.

No transcorrer dessa sequência de revelações e reviravoltas, o destino de Édipo pende de um lado para o outro, descontroladamente, até que o público se dê conta de uma identificação muito mais fundamental do que qualquer outra, isto é: os oráculos divinos identificam-se com a própria realidade.<sup>14</sup> O discurso divino, tendo previsto os crimes do filho de Laio e Jocasta, por um lado, e os crimes de Édipo contra seus pais, por outro, permanecia aparentemente incompleto e, nesse sentido, descreditado aos olhos humanos. Ora, se essa situação se confirmasse seria a ruína completa do discurso divino, da divindade (e, nesse sentido, do próprio contexto religioso em que as tragédias eram encenadas em Atenas no séc. V). Assim sendo, as convicções compartilhadas por Édipo e Jocasta (de que os oráculos estavam enganados) chocam-se contra as mais profundas crenças tradicionais helênicas, tornando ainda mais pungente a verdadeira cena de reconhecimento dessa tragédia: na qual não apenas Édipo se reconhece, mas a própria perfeição da divindade se revela em todo o seu esplendor.

Concluindo, é possível afirmar o seguinte: a multiplicação de sentidos – característica da ambiguidade trágica, tal como explorada por estudos recentes – e a impossibilidade de se decidir de modo seguro acerca de determinadas palavras, frases, personagens ou situações dramáticas, encontram nessa cena de reconhecimento um ponto nodal. Ainda que as identidades de Édipo continuem a se desdobrar nas cenas seguintes – o que seria possível aferir numa leitura atenta às nuances do texto (leitura que ainda pretendo realizar) –, é importante notar que a verdade trágica da divindade e a revelação da condição humana são afirmadas para além de toda e qualquer dúvida. A dubiedade característica da existência humana – tal como revelada em inúmeras passagens da tragédia de Sófocles – só

<sup>14</sup> KNOX, Sophocles' *Oedipus*, 1986, p. 103.

vem a ser efetivamente reconhecida em sua dimensão trágica diante da confrontação com uma univocidade divina avassaladora. Nesse sentido, o trágico – tal como desenvolvido principalmente pelas peças de Sófocles e em especial por *Édipo Tirano* – é caracterizado não apenas pela dubiedade de suas construções, mas pela constatação de que tal dubiedade é arruinada por uma dimensão divina que não a admite. Ainda assim, não é preciso concluir essas considerações de forma tão negativa. O espaço da ação humana – mesmo que essa ação esteja inevitavelmente fadada à finitude – revela-se como o único campo possível para a realização do ser humano. Uma leitura de *Édipo em Colono* indicaria alguns caminhos por meio dos quais esse difícil confronto talvez pudesse se dar. Mas essa é uma leitura ainda por vir...

## Referências

- FOUCAULT, Michel. 2ª conferência. In: FOUCAULT, Michel. *A verdade e as formas jurídicas*. Tradução de R. Machado e E. J. Moraes. Rio de Janeiro: Nau, 1996. p. 29-51.
- KNOX, Bernard. *Édipo em Tebas*. Tradução de Margarida Goldsztyrn. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- KNOX, Bernard. Sophocles' *Oedipus*. In: KNOX, Bernard. *Word and action: Essays on the Ancient Theater*. Baltimore: London: The John Hopkins University Press, 1986. p. 96-111.
- LIAPIS, Vayos. *Oedipus Tyrannus*. In: ORMAND, Kirk (Ed.). *A Companion to Sophocles*. Oxford: Blackwell, 2012. p. 84-96.
- SEGAL, Charles. Time and Knowledge in the Tragedy of Oedipus. In: SEGAL, Charles. *Sophocles' Tragic World*. Cambridge: Harvard University Press, 1995. p. 138-160.
- SISLA, Giulia. A Thetrical Poetics: Recognition and the Structural Emotions of Tragedy. In: *Arion: A Journal of Humanities and the Classics Third Series*, vol. 14, nº1, Boston: Trustess of Boston University, (spring – summer, 2006), p. 35-92.
- SOPHOCLES. *Oedipus rex*. Edited by R. D. Dawe. Cambridge: Cambridge University Press, 1982.
- VERNANT, Jean-Pierre. Ambiguidade e reviravolta. Sobre a estrutura enigmática de Édipo-Rei. Tradução de F. Y. Hirata. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 73-99.



# Intertextualidade onírica na mídia indígena

Charles Bicalho

*Se o cinema não for feito para traduzir os sonhos ou tudo aquilo que na vida desperta assemelha-se ao domínio dos sonhos, o cinema não existe.*

Antonin Artaud

*Os sonhos são a literatura do sono.*

Jean Cocteau

## Introdução

Ritual é mídia. O ritual tradicional, normalmente associado às sociedades ágrafas, é a fonte primordial das mídias modernas. O estudioso russo Pavel Florensky já o demonstrara em seu texto "O ritual religioso como síntese das artes",<sup>1</sup> ainda sem tradução em português. Em "A natureza multimidiática do ritual e sua realidade atual em contato com as novas mídias", abordei o assunto em viés próprio.

Em âmbito cibernético, o ritual é fundamental para o significado, para o conhecimento. Organismos cibernéticos (humanos, animais e tecnológicos) ritualizam como método de aprendizado. Ações repetitivas auxiliam na afixação do conhecimento, reafirmam o que é importante, dão teor de verdade às abstrações. São a reafirmação concreta, palpável, do caráter espiritual das coisas. São, em termos semióticos, a fatura do significante do significado. O ritual é, assim, uma maneira de organizar o caos em conhecimento utilitário: "o organismo se opõe ao caos, à desintegração, à morte, da mesma maneira por que a mensagem se opõe ao ruído".<sup>2</sup>

A mídia, como mecanismo de troca de informação, mesmo estética, é palco para rituais diversos. Toda linguagem tem seus ritos. Clichês e demais fórmulas e procedimentos sedimentados de linguagem são fatos

1 Do original: "The Church Ritual as a Synthesis of the Arts", 1922

2 WIENER, *Cibernética e sociedade: o uso de seres humanos*, 1968, p. 94.

rituais. A poética de certa maneira se dedica ao reconhecimento e ao entendimento de rituais de linguagem. Tais rituais, naturalmente, têm, como uma de suas funções, uma conexão profunda entre os participantes do ato comunicativo, em nível mesmo inconsciente.

## Poética onírica

Entre os índios Maxakali ou *Tikmû'ûn*, as imagens experimentadas no sonho costumam ser trazidas ao âmbito dos rituais. Quando, por exemplo, um Maxakali sonha com os mortos, significa que estes o querem levar ao seu mundo, ao *hãmnõy*, a "outra terra", que é onde vivem os *yãmîy*, seus espíritos. Os *yãmîy* são muitos e diversos. São virtualmente qualquer coisa. Podem ser humanos, animais ou objetos. Os *yãmîy* são produto do *koxuk*, a alma. Os vivos têm *koxuk*, os mortos têm *yãmîy*. Segundo Popovich,<sup>3</sup> as almas (*koxuk*) "podem temporariamente se separar do corpo" para realizar andanças. "Os sonhos também são andanças da alma". Para os Maxakali, dentre outras situações, quando a alma em tais andanças não encontra o caminho adequado de volta ao corpo, tem-se a doença, a possibilidade de morte. "Como os antropólogos já observaram, um dos acidentes mentais mais comuns entre os povos primitivos é o que eles chamam 'a perda da alma' – que significa, como bem indica o nome, uma ruptura (ou, mais tecnicamente, uma dissociação) da consciência".<sup>4</sup> *Max* (pronuncia-se algo como *baí*) é a palavra que designa o ideal Maxakali. Ela significa várias coisas, mas tem um sentido geral de positividade. Bom, belo, feliz e saudável são algumas de suas nuances. Para o Maxakali, estar saudável é estar feliz. A noção psicossomática é óbvia. Assim como para o Araweté,<sup>5</sup> para os Maxakali, ao morrer, tornar-se *yãmîy* é tornar-se canto, música, harmonia. E não o desarranjo, a cacofonia do urro selvagem, o apodrecimento da carne, que acontece com *Inmõxã*.<sup>6</sup> De acordo com a concepção cibernética de Wiener, o *yãmîy*, em contraposição ao *Inmõxã*, é uma reorganização

3 POPOVICH, *Maxakali Supernaturalism*, 1976, p. 20.

4 JUNG, *O homem e seus símbolos*, 2008, p. 23.

5 CASTRO, *Araweté, os deuses canibais*, 1986, p. 529.

6 BICALHO, *Narrativas orais Maxakali: uma proposta de transcrição e análise*, 2004.

do signo-humano em novo organismo, cibernético também; um novo signo para um significado reelaborado. Morrer é transformar-se: a metamorfose é estrutural na poética Maxakali.<sup>7</sup> O *yãmîy* resultante é uma nova mensagem.

Em *O homem e seus símbolos*,<sup>8</sup> Carl G. Jung demonstra a importância dos sonhos para se chegar ao inconsciente. Para ele, “os sonhos são o mais fecundo e acessível campo de exploração para quem deseja investigar as formas de simbolização do homem”.<sup>9</sup> É bom lembrar que Freud via os sonhos como “série de ideogramas, de hieróglifos, de rebus gráficos”.<sup>10</sup> A propósito, Jacques Rancière entende que as analogias imagéticas de Eisenstein no filme *A linha geral* (1929) são “ideogramas sonhados de uma nova língua”.<sup>11</sup> Jung observa, com base em Freud, que “se encorajarmos o sonhador a comentar as imagens dos seus sonhos e os pensamentos que elas lhe sugerem, ele acabará por ‘entregar-se’, revelando o fundo inconsciente de seus males, tanto no que diz quanto no que deixa deliberadamente de dizer”.<sup>12</sup>

Um exemplo Maxakali do tipo de ruptura motivada por sonho, expressa em sua literatura e/ou arte sonora, é o canto de *kãyãta* (cobra), apresentado abaixo.

Yooooo Haiiii  
Ûgnõy xeka te kãyãta xeka yûm  
Pi tu hãmki mõg hãmki mõg  
Ûgnõy xeka te kãyãta xeka yûm  
Pi tu hãmki mõg hãmki mõg  
Yooooo Haiiii<sup>13</sup>

A tradução para o português foi realizada por Isael Maxakali, sua esposa, Sueli, e por mim:

7 BICALHO, *Metamorfose na literatura Maxakali*, 2013.

8 JUNG, *O homem e seus símbolos*, 2008.

9 JUNG, *O homem e seus símbolos*, 2008, p. 25.

10 FREUD, *A interpretação dos sonhos*, [19?], p. 48.

11 RANCIÈRE, *As distâncias do cinema*, 2012, p. 18.

12 JUNG, *O homem e seus símbolos*, 2008, p. 27.

13 BICALHO, *Koxuk - a imagem do yãmîy na poética maxakali*, 2010, p. 194-195.

Yooooo Haiiii

O grande irmão viu a cobra grande enrolada  
Ele correu e saiu tropeçando, saiu tropeçando  
O grande irmão viu a cobra grande enrolada  
Ele correu e saiu tropeçando, saiu tropeçando  
Yooooo Haiiii<sup>14</sup>

Em depoimento, Sueli Maxakali explicou que o “grande irmão” (*Ûgnõy xeka*) referido no canto é Joviel, um professor maxakali, que certa vez tivera o sonho em que ele mesmo, ao entrar na mata, vê *kãyãta* (a cobra) enrolada, pronta para dar o bote. Tomado de pavor, no sonho, ele sai correndo. E, enquanto corre, afoito, tropeça e cai. Levanta-se e corre, para, novamente, tropeçar e cair. Sueli contou ainda que, logo em seguida ao sonho, a filha de Joviel, Rosineuda, adoeceu. Para pedir auxílio, Joviel foi então aos pajés e contou seu sonho. Depois de algum tempo, os pajés o chamaram para lhe “entregar” o canto, tal como a transcrição abaixo.

♩=240

y - o - o - o - o - o - o - o - o - ha - i - i - i - i - i - i - ùg - nõy xe - ka te kã -

5 yã - ta xe - ka yãm pi tu hãm - ki - i mõg hãm ki - i mõg ùg - nõy xe - ka te kã - yã - ta xe - ka

14 yãm pi tu hãm - ki - i mõg hãm ki - i mõg

19 y - o - o - o - o - o - o - o - o - ha - i - i - i - i - i - i - i

Transcrição do canto por Marcos Sarriddine.<sup>15</sup>

14 BICALHO, *Koxuk - a imagem do yãmîy na poétca maxakali*, 2010, p. 194-195.

15 BICALHO, *Koxuk - a imagem do yãmîy na poétca maxakali*, 2010, p. 194-195.

Como se vê, o canto é bem literal e se resume a descrever a cena relatada pelo sonhador, como que numa reconstrução, através do canto, da visão onírica. A cena do sonho fica assim como que cristalizada, “fotografada”, no canto dos pajés.

Interessante lembrar que Haroldo de Campos, sobretudo na tradução que ele faz do *Hagoromo*, um clássico do teatro Nô japonês, cunha a expressão “síntese fulgurante”, para designar a proliferação imagética da poesia ali presente. E acaba por conectar o texto nipônico a um cinema ancestral:

A síntese fulgurante, o faiscamento de imagens que há nesse texto, ao mesmo tempo denso e tenso, organizando-se por encadeamento associativo (Eisenstein, sabemos, vislumbrava na arte japonesa o princípio justapositivo da montagem, o cinema antes do cinema).<sup>16</sup>

Segundo a Enciclopédia Einaudi, “fonetizar o texto do sonho é torná-lo transparente: trata-se de resolver o *rebus* pela palavra do paciente; o texto do sonho, dobrado, redobrado, articula-se, torna-se legível, ou melhor, audível, mediante a sua fonetização, a sua vocalização”.<sup>17</sup> É de se pensar se não estaríamos aqui testemunhando a capacidade de uma “potência organizada do canto”, nas palavras de Derrida, que, em outro momento afirma: “sendo o sonho construído como uma escrita, os tipos de transposição onírica corresponderiam a condensações e a deslocamentos já operados e registrados no sistema dos hieróglifos”.<sup>18</sup>

Por fim Joviel “usou” o canto para curar sua filha Rosineuda cantando-o em um ritual *yãmíyxop* de cura para ela. Depois disso, ele o deu de presente para Noêmia, mãe de Sueli, pois “ele já tem muitos”, diz Sueli. Noêmia, por sua vez, depois de algum tempo, deu o canto para Elisângela, sua filha caçula, pois esta “sabe cozinhar bem, rápido, e Noêmia já está ficando velha”, completa Sueli.

O sonho de Joviel transformado em canto e usado para curar é apenas uma das facetas de um processo que fica mais explicitado em

16 CAMPOS, *Hagoromo de Zeami*, 1993, p. 399.

17 EINAUDI, *Oral/Escreto/Argumentação*, 1987, p. 48.

18 DERRIDA, *A escritura e a diferença*, 2002, p. 195.

*Hitupmã'ax/Curar*,<sup>19</sup> o livro sobre a saúde maxakali. Nele aprendemos que as formas literárias dos *Tikmû'ûn* são igualmente “remédio” para curar não só o corpo, mas também o espírito do doente: “toda história que pajé sabe – com seu canto – é um remédio”.<sup>20</sup>

Muitos cantos maxakalis são, como o de *kãyãta*, traduções sonoras de cenas sonhadas. Tornam-se, dessa forma, registros, como uma espécie de pintura vocal. Da mesma maneira, atualmente são registrados através da escrita alfabética, indo parar em seus livros e às vezes em filmes. É fácil imaginar. As palavras nos fazem ver a cena. Nos rituais, ao cantar uma sequência determinada de imagens desse tipo, o que temos é um cinema cantado. A poética maxakali, que envolve, através do canto, verdadeira projeção de imagens para a coletividade envolvida nos rituais, é ainda uma poética oniricamente cinematográfica.

## **O sonho de Isael e a intertextuade de Mâtãnãg**

Para Jakobson, a tradução intersemiótica ou transmutação “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais”<sup>21</sup> (e vice-versa, podemos acrescentar, pois sabemos que os processos semióticos são normalmente vias de mão de dupla, intrinsecamente dialéticos, que estabelecem diálogos geradores da troca de significados). Vale dizer, portanto, que a intertextualidade onírica é naturalmente uma tradução intersemiótica, uma vez que parte da interpretação ou tradução de imagens em palavras.

Praticamos isso desde um projeto mais antigo, no início de nossa produção audiovisual com os Maxakali, no filme *O sonho do pajé* (2008), em que um ancião indígena, diante da proposta dos não índios de construir uma hidrelétrica, sonha com o rio destruído, os peixes mortos, graças à ganância desmedida. Daí, rechaça o contrato proposto e expulsa os invasores. Já nesse roteiro, o mundo do sonho é acessado para se buscar a resposta, o conhecimento, a sabedoria, sobre algo que acontece no mundo real.

19 MAXAKALI, *Hitupmã'ax/Curar*, 2008.

20 MAXAKALI, *Hitupmã'ax/Curar*, 2008, p. 66.

21 JAKOBSON, *Linguística e poética*, 1999, p. 65.

Em 2017, o cineasta Isael Maxakali manifestou o desejo de realizar um novo filme. Diante da proposta de considerar a produção de uma obra baseada na história de Mătănãg, Isael se exultou: foi como se um lesse o pensamento do outro. Isael havia tido um sonho: sonhara que ele estava dentro da história de Mătănãg.

Mătănãg é uma das inúmeras histórias tradicionais dos Maxakali. Nela, Mătănãg é uma índia cujo marido morre picado por uma cobra. Ao invés de permitir o enterro do corpo de seu marido, Mătănãg o mantém dentro de casa e se alimenta de suas carnes, que ela mistura ao beiju. Uma vez que espírito *yãmîy* de seu marido parte para o *hãmñoy* (o mundo dos espíritos), ela se põe em seu encalço, determinada a segui-lo. Mesmo sob advertência do próprio *yãmîy*, Mătănãg o segue até a aldeia dos mortos. Após uma temporada por lá, ela decide retornar à sua aldeia no mundo dos vivos, não antes de ser advertida pelo *yãmîy* de que deveria guardar segredo sobre tudo o que vira no mundo dos mortos. Depois de algum tempo já vivendo na aldeia junto a seus parentes, durante um ritual, Mătănãg acaba revelando para sua mãe os segredos do mundo dos mortos. O *yãmîy*, que se abrigava em seus cabelos, testemunha a revelação do segredo e procede com Mătănãg de modo a levá-la ao *hãmñõy* definitivamente.

No mundo dos espíritos há várias restrições a um ser vivente. Não se pode interferir em nada. Deve-se ficar quieto e não interagir de forma efetiva com as coisas dos espíritos. Mătănãg, por exemplo, não pode apagar um fogo que encontra aceso, não pode bulir com uma nuvem de gafanhotos que encontra, nem pode ameaçar morcegos que voam sobre ela. Igualmente não deve fazer movimentos bruscos, como lhe aconselha o *yãmîy* de seu marido, sob pena de os animais de lá avançarem sobre ela.

Em seu sonho, Isael é quem perambula até chegar à aldeia dos espíritos. Pelo caminho ele vai reconhecendo vários sinais da história de Mătănãg: obstáculos que a índia supera em sua deambulação com o espírito do marido, até chegar a seu destino. Como Mătănãg, Isael permanece no mundo dos *yãmîy* e realiza algumas atividades por lá. Até se convencer de que era preciso voltar, sob risco de nunca mais rever seus parentes vivos. Um guia então o auxilia no caminho de volta.

Assim como para Mātānāg, havia restrições naquele mundo para Isael. Em seu depoimento, ele diz se lembrar, no sonho, de sua mãe, que sempre falava que não se pode comer num sonho, sob a pena de se morrer. Ao se lembrar disso na diegese do sonho, digamos, ele cospe a comida que um *yāmîy* lhe oferecera.

Outro tipo de intertextualidade que se pode analisar em Mātānāg é quanto a suas semelhanças com o mito de Orfeu e Eurídice. Em ambos há: 1- uma vítima da picada de uma cobra, 2- busca pelo parceiro no mundo dos mortos, 3- o protagonista paga por desrespeitar os preceitos do mundo dos mortos. Poderíamos conjecturar até que ponto essas semelhanças corroboram a concepção de Jung das imagens do inconsciente, que reconhece uma afinidade profunda entre imagens ritualísticas de povos distantes no tempo e no espaço, como é o caso aqui dos Maxakali e dos gregos.

## Sonho e visão, arte e ciência indígenas

Em *Look to the Mountain: an Ecology of Indigenous Education*, Gregory Cajete<sup>22</sup> escreve:

Sonho e visão são uma dimensão integrante da criação artística. Para os povos indígenas, existe um enorme corpo de crenças relativas à natureza dos sonhos e da visão. Este corpo de crenças é ele mesmo muito antigo, com suas raízes sendo lançadas há milhares de anos durante a explosão criativa do Paleolítico Superior. Foi quando Neandertais e Cro-Magnons começaram a figurar seus sonhos nas paredes das cavernas, na argila, na madeira e na pedra. Deste diverso e extenso corpo de crenças, a compreensão de que os sonhos representam a vida de nosso espírito é o mais comumente sustentado e representado. Um dos fundamentos da vida espiritual Lakota é que buscar uma visão através da execução dos rituais adequados, do jejum e do sacrifício, leva o indivíduo ao contato com o mundo dos sonhos e com a energia espiritual contida aí.<sup>23</sup>

22 Educador indígena do Pueblo de Santa Clara no Novo México, Estados Unidos, professor do College of Education da Universidade do Novo México, e diretor do Native American Studies da mesma universidade.

23 CAJETE, *Look to the Mountain: an Ecology of Indigenous Education*, 1994, p. 143. Tradução minha do original em inglês: "Dream and Vision are an integral dimension of artistic creation. For Indigenous people, there exists a huge body of belief regarding the nature of dreams and visioning. This body of belief is itself very ancient, with its roots first being reflected thousands of years ago during the creative explosion of the upper Paleolithic. This is when both Neanderthals and Cro-Magnon first began imaging their dreams on cave walls and in clay, wood, and stone. Of this diverse and extensive



Em consonância, Antônio Risério vai afirmar em *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*: “o que caracteriza o xamã é uma espécie de sonho-viagem, ou de transe culturalmente controlado, ao longo do qual a alma deixa o corpo e vai em visita a outros mundos, subterrâneos ou celestiais. O xamanismo é assim uma ‘técnica do êxtase’, geralmente comportando a arte de dirigir sonhos”.<sup>24</sup> Cajete reconhece a mesma perícia dos ameríndios em âmbito onírico:

De fato, os sonhadores indígenas, num contexto social que valorizava os sonhos, desenvolveram amplas habilidades para planejar e manipular o conteúdo de seus sonhos em direção a um resultado desejado. Em toda tribo havia recompensas culturais e sociais para sonhos que ajudavam as pessoas. E através da recompensa aos sonhos culturalmente significantes, os índios reforçavam a função do sonhar na estrutura de seus seres sociais e culturais. Com tais incentivos, os sonhadores indígenas ativamente procuravam apanhar qualquer canção ou objeto de sonho que pudesse simbolizar algum aspecto do senso mais profundo de si mesmos, de seu povo, de sua tribo, ou de seu clã. Foi através de tais sonhos e visões que os índios criaram significativos rituais, cerimônias ou costumes, em nível pessoal e grupal, muitos deles ainda desempenhados hoje em dia. Os índios também deram formas criativas a seus sonhos através da arte, da música, da dança, da narrativa, da poesia, do ritual e da cerimônia. É através da arte que os povos indígenas continuam a comunicar seus sonhos hoje em dia.<sup>25</sup>

body of belief, the understanding that dreams represent the life of our spirit is the most commonly held and represented. A foundation of Lakota spiritual belief is that seeking a vision through the execution of proper rituals, fasting, and sacrifice brings one into contact with the dream world and the spiritual energy contained therein.”

24 RISERIO, *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*, 1993, p. 158.

25 CAJETE, *Look to the Mountain: an Ecology of Indigenous Education*, 1994, p. 144. Tradução minha do original em inglês: “Indeed, Indian dreamers within a social context that valued dreams, developed extensive abilities to plan and manipulate the content of their dreams toward desired outcomes. In every tribe there were cultural and social rewards for dreams that helped the people. And through rewarding culturally significant dreams, Indians reinforced the role of dreaming in the fabric of their social/cultural being. With such incentive, Indian dreamers actively sought to catch hold of any dream song or dream object that might symbolize an aspect of the deepest sense of themselves or of the people, their tribe or clan. It was through such dreams and visions that Indians created meaningful personal and group rituals, ceremonies or customs, many of which continue to be enacted today. Indians also gave their dreams creative waking form through art, song, dance, poetry, ritual, or ceremony. It is through art that Indian people continue to communicate their dreams today.”

Ainda para Cajete, em *Native Science: Natural Laws of Interdependence*, mesmo o processo da ciência indígena tem, nos sonhos e visões, uma das ferramentas de seu método. Para ele, a ciência indígena “decorre de uma filosofia profundamente sustentada num relacionamento adequado com o mundo natural que é transferida através da experiência direta com uma paisagem, e através de situações sociais e cerimoniais que ajudam os membros de uma tribo a aprender as principais relações através da participação”.<sup>26</sup> E os sonhos e as visões “são meios naturais para acessar o conhecimento e estabelecer relações com o mundo”.<sup>27</sup>

Segundo ele,

[a ciência indígena] começa com o estabelecimento de intenções específicas para buscar conhecimento a partir da participação no mundo natural e então explorar a imaginação criativa e intuitiva. Esses são os fundamentos da mente metafórica – a mente sem palavras, ou antes delas – uma tendência natural que todas as pessoas exibem intuitivamente quando confrontadas com o aprendizado e o conhecimento novos. A ciência indígena é encorajada e se constrói com base neste modo instintivo e criativo de aprendizado.<sup>28</sup>

Em *Semiótica* há um escrito de Charles S. Peirce, “Consciência e linguagem”, em que ele explicita a analogia entre significante/significado e corpo/espírito. Ele escreve: “uma palavra pode estar em vários lugares ao mesmo tempo, porque sua essência é espiritual: e creio que o homem não é em nada inferior à palavra, sob este aspecto. Todo homem tem uma identidade que transcende em muito o mero animal – uma essência, um *significado*, por mais sutil que possa ser”.<sup>29</sup> E mais à frente ele escreve

26 CAJETE, *Native Science: Natural Laws of Interdependence*, 2000, p. 67. Tradução minha do original em inglês: “Stems from a deeply held philosophy of proper relationship with the natural world that is transferred through direct experience with a landscape, and through social and ceremonial situations that help members or a tribe learn the key relationships through participation.”

27 CAJETE, *Native Science: Natural Laws of Interdependence*, 2000, p. 71. Tradução minha do original em inglês: “Are a natural means for accessing knowledge and establishing relationship to the world.”

28 CAJETE, *Native Science: Natural Laws of Interdependence*, 2000, p. 71. Tradução minha do original em inglês: “Native science begins with setting forth specific intentions to seek knowledge from participation with the natural world and then exploring intuition and creative imagination. These are foundations of the metaphoric mind - the mind without or before words - a natural tendency all people intuitively exhibit when confronted with learning and knowledge. Native science builds on and encourages this creative and instinctual way of learning.”

29 PEIRCE, *Semiótica*, 2005, p. 309.

ainda: “o símbolo necessário e verdadeiro é imortal. E o homem também o deve ser”.<sup>30</sup>

Tudo indica que o sonho estabelece uma conexão importante com o corpo e o espírito. Ou mais especificamente, com o corpo profundo e com seu espírito profundo. Leva-se em conta que há várias camadas de significados, sendo algumas mais visíveis que outras, assim como é para o corpo. O sonho deve nos conectar a um tipo de significado profundo do ser. Parece realizar uma espécie de conexão entre o mortal e o imortal, entre o físico e o etéreo, entre o corpo e o espírito. Ir ao mundo dos sonhos, como atesta Cajete, seria renovar os significados em todos os níveis: ritualísticos, artísticos, midiáticos, religiosos, filosóficos, enfim, humanos ou cibernéticos.

Os sonhos são a vida da espiritualidade enquanto significado, inclusive, se tomarmos como parâmetro o entendimento de Peirce. Os significados, muitas vezes ocultos no inconsciente, afloram no sonho. São a vida mais intensa do espírito-significado, daquilo que nos fornece sentido. No sonho, frequentemente tais significados ou sentidos são confusos, pois sua profusão é desordenada. Em termos semióticos, estaríamos aí imersos no mundo dos signos icônicos, ou seja, em pura sensação, sem derivar muita explicação. Buscar explicação aí seria como cair num ciclo de redundâncias, como quando se quer explicar a arte. As semelhanças em nível de linguagem são várias e intensas. O sonho, assim como a arte, privilegia interpretações, nem tanto explicações. Como escreve Freud, a “interpretação de sonhos deve buscar uma união mais próxima com o rico material da poesia, do mito e da língua popular”.<sup>31</sup>

## **Conclusão: xamanismo ou pajelança e psicanálise selvagem**

“O xamã é quase sempre uma mescla de médico, poeta e mágico”,<sup>32</sup> escreve Antônio Risério. O livro de saúde maxakali (Hitupmã’ãx/Curar) nos lembra do Pajé Totó, com sua arte da cura, uma verdadeira biblioteca ambulante: conhece os remédios da mata, bem como seus rituais de

30 PEIRCE, *Semiótica*, 2005, p. 310.

31 FREUD, *A interpretação dos sonhos*, s. d., p. 6.

32 RISÉRIO, *Textos e tribos*: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros, 1993, p. 163.

cura das doenças, o que envolve uma infinidade de histórias e cantos, alimentos, coreografias etc. Enfim um complexo sistema multimidiático que funciona como catalizador do indivíduo e da sociedade.

Em “O feiticeiro e sua magia”, Lévi-Strauss demonstra que “a integridade física não resiste à dissolução da personalidade social”.<sup>33</sup> Ou seja, é como se, também para o signo-humano, o significado e o significante fossem interdependentes. A integridade do signo depende do bom entrelaçamento entre seus constituintes: o corpo deve fazer sentido para o espírito e vice-versa. O que seria a “personalidade social” do signo-indivíduo senão seu significado, ou seu espírito, que só persiste na medida em que interage? Pois, como bem observa Bringhurst:

pegue uma gota em um oceano de significados e note que ondas concêntricas se formam. Definir uma palavra isoladamente significa tentar agarrar essas ondas; ninguém tem mãos tão ágeis. Agora, lance duas ou três palavras de uma única vez. Padrões de interferência se formam, reforçando um ao outro aqui, e cancelando-se mutuamente acolá. Alcançar o significado das palavras não é agarrar as ondas por elas originadas, mas sim perceber as interações entre essas ondulações”.<sup>34</sup>

Para os Maxakali, o ideal é que a alma (*koxuk*) de quem morre se transforme em espírito (*yãmîy*). O contrário disso, o opróbrio de um morto, é não se tornar *yãmîy*, mas *Inmõxã*, uma fera canibal caçadora de humanos, que frequentemente se metamorfoseia em jaguar, dentre outros felinos. *Inmõxã* é o próprio pária social para os Maxakali; o anti-humano por excelência. O cadáver de quem vira *Inmõxã* se desfaz, decompondo-se na podridão da carne,<sup>35</sup> enquanto o de um que se torna *yãmîy* vai se recompor em canto. E o canto é um dos maiores valores para os Maxakali, uma forma de redenção *post mortem*.<sup>36</sup> Tornando-se um canto, portanto, o indivíduo Maxakali será lembrado de forma respeitosa pelos vivos, gerando uma interação, especialmente durante seus rituais *yãmîyxop*, que são para Popovich “encontros de almas”. Deve-se lembrar, que, enquanto eventos de mídia, os rituais são atos discursivos. Como

33 LÉVI-STRAUSS, O feiticeiro e sua magia, 1975, p. 193.

34 BRINGHURST, *A forma sólida da linguagem*: um ensaio sobre escrita e significado, 2006, p. 9.

35 BICALHO, Narrativas orais Maxakali: uma proposta de transcrição e análise, 2004.

36 ALVARES, *Yãmîy, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali*, 1992.

escreve James Gleick em *The Information*, “o ideal de comunicação é um encontro de almas” que inclui o discurso (*speech*), que, primordialmente, pressupõe “vivas interações humanas face a face, com gesto e toque – e envolve todos os sentidos, não apenas o ouvido”.<sup>37</sup> Portanto, trata-se de um ritual em sentido performático.

Se a psicanálise, uma “teoria da alma”, é um processo de cura pela palavra, buscando uma readequação social para o indivíduo – sua ressignificação –, tendo na verbalização, inclusive do sonho, um dos seus métodos, não exerceria o xamanismo uma espécie de psicanálise selvagem, em paralelo com o conceito do “pensamento selvagem” de Lévi-Strauss?<sup>38</sup>

## Referências

ALVARES, Myriam Martins. *Yãmíy*, os espíritos do canto: a construção da pessoa na sociedade Maxakali. 1992. 235 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1992.

BICALHO, Charles. Narrativas orais Maxakali: uma proposta de transcrição e análise. 2004, 123 f. Dissertação (Master of Arts) – Universidade do Novo México, Nove México, 2004.

BICALHO, Charles. Koxuk, a imagem do yãmíy na poética Maxakali. 2010. 229 f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

BICALHO, Charles. Metamorfose na literatura Maxakali. *Em Tese*, Belo Horizonte, v. 19, n. 13, p. 11-23, set./dez. 2013.

BRINGHURST, Robert. *A forma sólida da linguagem*: um ensaio sobre escrita e significado. Tradução de Juliana A. Saad. São Paulo: Rosari, 2006.

CAJETE, Gregory. *Look to the Mountain*: an Ecology of Indigenous Education. Rio Rancho, New Mexico: Kiva Press, 1994.

CAJETE, Gregory. *Native Science*: Natural Laws of Interdependence. Santa Fe, New Mexico: Clear Light Publishers, 2000.

CAMPOS, Haroldo de. *Hagoromo de Zeami*. São Paulo: Estação Liberdade, 1993.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Araweté*, os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1986.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.

37 GLEICK, *The Information*: a History, a Theory, a Flood, 2011, p. 48. Tradução minha do original em inglês: “The ideal of communication is a meeting of souls” [...] “face-to-face human intercourse, alive with gesture and touch – engages all the senses, not just hearing.”

38 LÉVI-STRAUSS, *Pensamento selvagem*, 1989.

- ENCICLOPÉDIA Einaudi. Oral/Escrito/Argumentação. V. 11. Maia, Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.
- FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Constantino Korovaeff. São Paulo: Escala, s. d.
- GLEICK, James. *The Information: a History, a Theory, a Flood*. New York: Pantheon Books, 2011.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e poética*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1999.
- JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. 2. ed. Tradução de Maria Lúcia Pinho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. O feiticeiro e sua magia. In: LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p. 193-213.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento selvagem*. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus, 1989.
- MAXAKALI, Índios. Hitupmã'ãx/Curar. Belo Horizonte: FALE/UFMG; Cipó Voador, 2008.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira de Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- POPOVICH, Harold. *Maxakali Supernaturalism*. Dallas: Summer Institute of Linguistics, 1976.
- RANCIÈRE, Jacques. *As distâncias do cinema*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RISÉRIO, Antônio. *Textos e tribos: poéticas extraocidentais nos trópicos brasileiros*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- WIENER, Norbert. *Cibernética e Sociedade: o uso humano de seres humanos*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1968.

# Juan Goytisolo: a forma-de-vida literária

Felipe Lima

Chega o momento na produção literária de um escritor que a recorrência de temas e experiências estéticas adquire um traço autônomo e auto-plástico. O trabalho com os momentos iniciais da gestão poética assume, assim, uma dimensão biográfica e bibliográfica na qual o jogo interno de autorreferências aponta para uma totalidade, no sentido de um poema maior ou, em outras palavras, de uma voz composta de múltiplas elocuições, na audição de uma sinfonia de versos. O escritor espanhol Juan Goytisolo (1931-2017), cuja obra completa foi editada em oito volumes (a partir do ano de 2010), consagrou um corpus textual paralelo a uma vida de experiências ao longo de seis décadas de escrita. A sugestão de que nessa composição exponencial existe uma biografia literária ou um destino poético, recebe o contorno discursivo que permite uma investigação sobre uma forma-de-vida particular, encerrada por vivências modalizadas pela grafia, um diálogo indissociável entre vida e obra, sugerindo uma longa prática (ascese na sua acepção primária) de exercícios espirituais. A partir dos anos de 1990, a ida a quatro guerras (Bósnia, Argélia, Chechênia e Palestina) deu ensejo a produção de obras em que a mistura entre realidade e ficção atingem um limiar de difícil discernimento, no qual a voz poética, impulsionada por inúmeros processos de apagamento, se conjuga cada vez mais aos processos de autorreferência. Através de paradoxos iniciais realizamos um contorno conceitual com Jean-Luc Nancy, que cunhou o termo "autobibliografia", definida como:

A reduplicação do livro em seu próprio seio, a representação de si da literatura, o relato em toda obra de seu próprio nascimento – de seu próprio parto [*delivrance*] –, sua autoanálise, ou ainda a involução de sua mensagem em exibição de seu código, ou a figuração de seu processo judicial em processo narrativo ou demonstrativo, da formação de suas figuras, ou a colocação em jogo de suas regras pelas próprias regras de seu jogo, tudo isso que com uma palavra nomearei autobiografia, tudo isso data da invenção do livro.<sup>1</sup>

As cenas finais que encerram o ato da criação são especialmente significativas e chegam através da poesia. A última publicação de Goytisolo foi o breve volume *Ardores, cinzas, desmemoria*. A nota preliminar que abre o pano do palco mental é carregada de dramaticidade:

Dizer que fui visitado sem qualquer convite pelos nove poemas aqui reunidos ajusta-se rigorosamente à verdade. Certo é que uma grande parte da minha obra ficcional a partir de *Don Julián* é simultaneamente prosa e poesia. O ritmo das vozes narrativas responde às disposições do leitor dotado de ouvido literário e musical, razão pela qual a sua leitura ideal seria uma audição, a escuta do texto em voz alta. Certo é também que no fim do romance *El sitio de los sitios* figuram como *appendicula* dois poemários de conteúdo muito distinto. Mas, nesse caso, foram escritos em resposta às exigências da trama argumental em torno da dupla personagem misteriosamente desaparecida. A poesia foi assim criada em função de algo alheio ao seu próprio impulso.<sup>2</sup>

Nessa apresentação, de fortes traços retóricos, cabe sublinhar a maneira como o poeta se percebe como um anfitrião de hóspedes que chegam sem aviso prévio. Essa *persona* é, contudo, propensa à recepção de tais visitas, uma vez que a casa subjetiva já é ponto de encontro entre habitantes da prosa e residentes temporários da poesia ao longo de décadas de abertura ao mundo da linguagem. Por essas linhas, sublinha-se que a poesia possui um impulso próprio, uma vez que ela chega de lugares imprevistos, como um sopro que abre a porta da percepção e, com o seu elã, arrebatada o sujeito que se vê obrigado a suspender suas atividades. A pontualidade da escrita poética, no ponto de vista da escrita em versos, só havia aparecido anteriormente na composição da novela *El sitio de los sitios* (1996), que internamente é

1 NANCY, *Demanda: Literatura e Filosofia*, 2015, p. 24.

2 GOYTISOLO, *Ardores, cinzas, desmemoria*, 2012, p. 49.



elaborada através de uma série de poemas enigmáticos, sem autoria, encontrados no bolso de uma personagem anônima assassinada no início da narrativa. A busca pela identidade de um poeta executado, no contexto de uma guerra encenada numa cidade sitiada, transpõe para a literatura uma experiência vivenciada durante a Guerra da Bósnia. Na sequência da nota preliminar, amplia-se o jogo de cena:

Nas páginas do livrinho que têm em mãos o seu florescimento foi imprevisto. Emergiu enquanto passeava, lia ou redigia algum artigo em forma de versos que me apressava a plasmar com a esferográfica em qualquer papelinho por temor de se apagarem e de caírem no esquecimento. Logo, acudiam de repente, em rajadas, corrigidos e aumentados, parasitando a minha mente ao longo do dia, no cochilo e ao sair do sono, como se tivessem prosseguido, sem eu ser consciente disso, o seu quieto labor noturno. Redigio-os assim, com escassa intervenção da minha parte, no outono de 2010 (apenas um surgiu um ano antes, em solitário e de surpresa). Após meses de polinização fecunda, deixaram de me visitar. Um amigo propôs-me que compusesse outros até formar um volume de tamanho apresentável. A minha resposta foi contundente: são nove e não acrescentarei nem mais um. O horário imprevisível das suas visitas tinha terminado.<sup>3</sup>

O estado de distensão dos sentidos propicia a recepção dos versos que são prontamente recebidos. O tom de fugacidade e pressa da inspiração corre o risco do esquecimento, palavra-chave nesta obra. Os momentos fronteiriços de vigília denunciam uma espécie de intrusão poética que exerce uma ronda no sujeito e demandam uma hospitalidade generosa até o momento em que se assume o lápis para dar nota dessa visita, que circula pela coxia subjetiva até ganhar uma fala no poema. Goytisolo declara seu apreço ao método de deslocamento paralítico, no qual o sujeito e objeto invertem seus papéis durante meses de “polinização fecunda”, ao mesmo tempo, valoriza a dimensão do encontro com essa alteridade desdobrada em si, exposta agora em poemas, recusando a sugestão do “amigo”, que desconhece o processo que se passa na endosfera íntima. O acento dado a uma série de procedimentos poéticos, sobretudo a despersonalização, possui um endereço que remete a uma construção sinuosa na obra de Goytisolo. Nos interessa, nesse momento,

3 GOYTISOLO, *Ardores, cenizas, desmemoria*, 2012, p. 49. (tradução minha).

empreender uma análise dessa última poesia em conjunto com a obra do autor, uma vez que, nesse movimento, somos capazes de desenhar os primeiros contornos dessa forma de vida mediada pela tensividade poética. Essa contextualização recebe o gesto mais expressivo se lemos com atenção os últimos parágrafos de encerramento da apresentação do livro.

Os versos que figuram em itálico reproduzem frases do demiurgo em *Telón de boca* e de *La Celestina* ou figuram nas atas de alguns processos inquisitoriais aos relaxados ao braço secular. A sua formulação exata, achei-a em *Crimen sin castigo* de Vital Shentalinki, sobre as purgas e execuções do estalinismo. Agradeço aos meus tradutores para o catalão, português e basco a sua preciosa colaboração, e quero crer que o leitor me agradecerá, em qualquer caso, a brevidade do poemário. Como disse o meu admirado e politicamente aborrecível Céline, se lhe cair das mãos não lhe esmagará os pés.<sup>4</sup>

Enquanto o pano cai sobre o palco, vemos de maneira estilizada como o autor nos abre a porta dos bastidores e inscreve nos poemas uma narratividade mais profunda, entregando a referência da quarta parede das novelas anteriores em que ele mesmo é um espectador, modalizando a interpretação do erotismo pungente da novela medieval e mostrando o cenário da realidade, na qual a violência chega com uma nota crítica dos estudos dessa peça. A escrita poética, ainda que breve, ilumina os momentos finais de uma voz que deseja, pela aniquilação, não ter conhecimento do seu próprio fim.

O título dos poemas, apresentados em conjunto como uma composição progressiva – *Ardores, cinzas, desmemória* –, encerram uma narratividade e um jogo lógico entre os versos. As duas primeiras etapas, que pressupõe um processo ígneo imediato possuem, no terceiro elemento, a desmemória, uma consequência particular no ponto de vista subjetivo. Cabe assinalar que o campo simbólico, metaforizado pelos momentos que encerram uma vida escrita, dizem respeito a uma esfera endogênica, povoando o espaço do poema com desdobramentos que dizem respeito à biografia de uma voz.

<sup>4</sup> GOYTISOLO, *Ardores, cinzas, desmemória*, 2012, p. 49. (tradução minha)

Apesar da descrição de um processo desconhecido de transformações no terreno interno da alma, sujeitos à dúvida sobre o seu acontecimento, atesta-se numa esfera eminente do pensamento aquilo que se passa nos meandros da sensibilidade. Os pensamentos interagem para dar corpo a uma forma densa de percepção das circunstâncias da metamorfose. A penetração na estrada íntima permite vislumbrar, apesar da densidade das metáforas que sombreiam o sentido, um pensamento que se aproxima de outros pensamentos, ante a luz de um corpo cego, no limiar entre esquecimento e desmemória. A forma de experimentação se aparta da relação cotidiana para ser absorvida completamente nos caminhos internos do corpo-alma. O pensamento se torna um espaço próprio, capaz de gerar um novo tipo de densidade material com a palavra. Giorgio Agamben, a respeito da matéria, disse: "Onde acaba a linguagem, começa não o indizível, mas a matéria da palavra. Quem nunca alcançou, como num sonho, essa substância lenhosa da língua, a que os antigos chamavam silva (floresta), ainda que se cale, está prisioneiro das representações".<sup>5</sup> As representações, cabe lembrar, não permeiam somente o plano imanente da realidade, mas os estados da alma do sujeito no talhe da letra, no verso do poema. Na sequência, lemos a primeira série de poemas.

### **Ardores**

1  
Ardor de la contemplación.  
Cráneo tallado por un dios,  
rostro y trabazón corporal imaginados  
al hilo de una vida.  
El timbre incendiario de su voz.  
¿Fue verdadero el lance?  
Como dijo el verdugo ante la pira,  
*tan solo alumbraba aquel que arde.*

<sup>5</sup> AGAMBEN, *Ideia da prosa*, 2013, p. 27.

2

Ardor de la consumación.  
¿Por qué ese cuerpo ciego,  
la llama  
que brota desde dentro,  
la mano que dispensa  
el goce y el dolor?  
Lluvia bendita,  
lava de volcán  
al punto extinta.  
¿Será tránsito o vida?  
Inútil la pregunta.  
El yo no es ya tu yo.<sup>6</sup>

A atitude do olhar obsessivo subentende uma alta reflexão do sujeito poético que avalia esse enunciado de estado: a contemplação. Esse modo de relacionamento com uma alteridade em si responde a um outro enunciado de ação: a consumação. A definição de potência, para Agamben, permite uma visada filosófica desse contraponto estético quando ele define que “a potência é, por um lado, potencia passiva, passividade, paixão pura e virtualmente infinita e, por outro lado, potencia activa, tensão irreductível em direção à conclusão, passagem ao ato”.<sup>7</sup> As palavras utilizadas na descrição desse processo convocam um campo semântico religioso íntimo à gramática poética da poesia mística. Goytisolo, num viés biográfico, construiu um diálogo intenso com essa matriz profundamente marcada por uma filosofia do encontro e do amor e uma política de dissidência e diálogo profundo com a alteridade expressa nas imagens, na qual o modelo de São João da Cruz, Santa Teresa D’Ávila, Rumi, Al-Halaj e Ibn-Arabi constituem o intertexto imediato, fonte de retorno através de reelaborações impulsionadas pela leitura.

No poema, as palavras que ecoam esse relacionamento poético: deus, rosto, chama, emergem a todo momento criando um primeiro modo de leitura que deve ser aprofundando. Chamamos atenção ao fato de que o pacto de leitura, na evocação de conteúdos metafísicos, exige um talento comparável à musicalidade, um ouvido treinado para as

<sup>6</sup> GOYTISOLO, *Ardores, cenizas, desmemoria*, 2012, p. 9.

<sup>7</sup> AGAMBEN, *Ideia da prosa*, 2013, p. 54.

passagens do caminho interior que perfaz o encontro com uma alteridade potencializada e os padrões de uma sintaxe própria. Nesse sentido, a troca de papéis entre sujeito e objeto pedem uma elasticidade subjetiva, melhor expressa pela fórmula clássica de Coleridge, uma “vontade de suspensão da descrença”.

Esse diálogo com o texto, uma micro-operação com tons religiosos, de uma ação interna, se expressa no desdobramento do eu. Estendendo esse gesto, entra em ação no poema a descrição de um objeto, o corpo, que envia mensagens alternativas ao sujeito sem responder aos seus questionamentos – “Por que esse corpo cego?” Desse modo, o sujeito, suspenso pela contemplação, fixa um lugar de observação e espera ativamente as consequências internas da metamorfose da consumação, positivamente compreendida como uma qualidade de mobilidade estética. O corpo, por sua vez, se expõe e espera o reconhecimento da sua transformação pelo sujeito, envia mensagens vitais com graves consequências para a expansão do espaço interior. Essa troca de posições entre corpo e alma é construída sob o *pathos* da distância e da aproximação, traço fundamental na leitura desses versos.

Com isso, o leitor que adere ao texto faz uma ruptura no sistema de possibilidade empírica e entra numa esfera do impossível realmente existente no corpo do poema. O exercício intenso da escrita proporciona uma mobilidade na relação com o inacreditável. O destino poético, conflagrado pela perda da subjetividade, “O eu não é já o teu eu”, dá lugar a uma voz que é meio de transmissão de conteúdos intensos do seu tempo. No ponto de vista de Peter Sloterdijk,<sup>8</sup> a abstração metafórica da identidade descreve uma impossibilidade do discurso sobre si, contudo, essa impossibilidade de um autorretrato honesto nomeia a condição que torna essa exceção possível através da literatura. Essa exclusão se torna uma ferramenta potente na mão dos escritores, a mera honestidade se torna um modo de escrita perigoso em direção a si mesmo. Logo, não se pode ser um autobiógrafo sem se tornar um “autopathógrafo”, dando-se conta do apagamento do próprio corpo e suas corrupções morais. Alinha-se a esses versos uma vontade ofensiva intensa, que sujeita o

8 SLOTERDIJK, *You Must Change Your Life*, 2010.

real ao literário numa inversão de valores que, pelo uso da língua, retorna como sinal dos tempos. Essa passagem contínua é um deslocamento dos modos previstos de representação. Sobre a sua poética, Goytisolo disse:

Ao largo da minha vida me esforcei em combinar leituras e experiências, assentar essas naquelas e avançar tateando por uma senda desconhecida: a que conduz do testemunho cru e sempre parcial da realidade exterior à verdade literária da ficção, o trecho que vai dos Cadernos de Sarajevo ao enigma ou conjunto de elementos dispersos que o leitor cúmplice deverá relacionar para abrir caminho pelo território cervantino da dúvida e de uma complexidade labiríntica na qual se vê preso: a minha novela *El sitio de los sitios*.<sup>9</sup>

As imagens do fogo: ardores, timbre incendiário, pira, arde são essenciais para esse modo de elocução limítrofe à experiência vertiginosa. A marca existencial ígnea, descreve uma esfera potencialmente destruidora da voz poética, na fragilidade de uma vida. Ainda com Sloterdijk, numa chave de interpretação pertinente desse campo semântico do fogo, estabelecemos uma relação com os pontos levantados anteriormente. Nas palavras do filósofo:

O amor filosófico pelo fogo possui uma história que retorna ao primeiro milênio antes da Era Cristã e ainda perdura até nossos dias. Todo esse tempo, o discurso da morte pelo fogo era uma forma de se brincar com o fogo dentro de si. As sublimes metáforas para a calcinação e metamorfoses algumas vezes provocam regressões ao literalismo, que nós chamamos de hoje em dia de "fundamentalista". Precisamente por que as regressões nunca são completamente descartadas, a atração em direção à transposição até a esfera espiritual contém um impulso civilizador [...] o anseio pela morte é a cifra pelo desejo de uma forma de vida superior, mas isto deixa aberto a pergunta se tal vida, se merece a avaliação de "superior", seria concebível apenas como uma vida alojada em corpos mortais.<sup>10</sup>

O desejo de morte, como um modo bem quisto de elevação moral, passando pelo corpo, se relaciona aqui a uma visão paralela de exercícios de percepção que incidem nas experiências de Goytisolo na guerra. Por outro lado, os versos "Como disse o verdugo diante da pira / tão só ilumina

9 GOYTISOLO, *Obras completas VIII: Guerra, periodismo y literatura*, 2010, p. 233.

10 SLOTERDIJK, *Morte aparente do pensamento*, 2014, p. 84.

aquele que arde” se aproximam dessas vidas perigosas impulsionadas por atitudes radicais de adesão. Existem dimensões políticas nas escolhas das imagens poéticas, o processo de aceitação do olhar do outro conforme a imagem da alteridade e a construção de um mundo interno em confronto com o mundo externo.

Nesse momento, podemos conferir o justo valor das imagens retiradas das atas da inquisição. Há uma beleza que sobressalta na violência do verso, conferindo-lhe um traço iconoclasta. O verdugo não é outro além do outro de si, voz deslocada da referencialidade pronominal, ao passo que “o timbre incendiário da sua voz” corresponde, na referência ao tu, o próprio sujeito, na percepção de camadas temporais subjetivadas. Goytisolo elabora modos e tentativas de transcendência em relação às deformações espirituais do século XX. Essa fuga do tempo se faz com o retorno para modelos passados de subversão e dissidência, investiga uma genealogia de vozes unidas pela dissonância, no agora que transita como descompasso subjetivo. Alterando-se a perspectiva, ao penetrar profundamente nos problemas emergentes, o escritor encontra a companhia de santos, artistas e poetas de um tempo de resistência e experimentação contínua com a vida.

Ainda os mesmos versos, “Como disse o verdugo diante da pira / tão só ilumina aquele que arde”, temos acesso a um contexto psicológico e histórico. Quem procura por vozes de um tempo de harmonia se vê permeado pela música de tempos infernais. Não é por outros motivos que o convívio com a morte não atinge o ponto desestabilizador do medo no primeiro contato, trata-se de um encontro elaborado com paciência, que observa com vagar os lances mais enigmáticos, fruto do convívio cotidiano. A tensão que acompanha a vida dupla, de poeta e voz poética, é expressa numa completa absorção dos termos. Convive-se com o insuportável em ambos os casos. As operações internas que tornam o impossível possível mostram que já foi conquistado um patamar de enunciação: aquilo que foi vivido nasceu para a língua na forma de um traço fortemente impresso na psiquê, um verdadeiro engrama da morte.

A forma-de-vida, nessa dimensão poética, se expressa nos versos que atomizam a espacialidade que fez parte da sua própria criação. Em outras palavras, o poema comunica aos leitores que, para o seu criador,

o problema é que tudo o que pode ser dito é inquietante e efêmero em oposição à grandeza da experiência com a linguagem, o fosso profundo do indizível. No poema, a voz vaga pelo espaço interior através de um estado sem forma, em metamorfose permanente, e que não há outro meio de revelar-se a si mesma ao não ser pela externalização da estrutura formal, material, da língua enunciada. Caminhando por meio de fortes paradoxos iniciais, a existência dessa forma busca se expor, pela dúvida, descrevendo seus processos finais. No verbo cervantear está cifrada uma visão de mundo, um modo de ser e estar. Goytisoló definiu que:

*Cervantear* é aventurar-se no território incerto do desconhecido com a cabeça coberta com um frágil elmo bacia. Duvidar dos dogmas e supostas verdades como algemas, nos ajuda a evitar o dilema que nos espreita: entre a uniformidade imposta pelo fundamentalismo da tecnociência no mundo globalizado de hoje e a previsível reação violenta das identidades religiosas ou ideológicas que sentem ameaçados seus credos e essências.<sup>11</sup>

Goytisoló desenha a figura do dissidente em trânsito, sem estado e sem moral. O escritor, ao longo dos anos, uniu uma série de experiências estéticas que buscavam captar as impregnações atmosféricas da ira coletiva e individual e emprestou a esse modo de existência uma imagem poética, o *pájaro solitário*, uma ave rara que busca através de experiências inomináveis um *a priori* de impacto. O comportamento desta espécie mostra uma propensão aos afetos violentos, que inundam a retórica dos escritos. Soma-se a isso o deslocamento interno e externo, a comunhão da voz poética às histórias orais, fonte de experimentações subjetivas e corporais de diálogo e presença. O senso de uma descontinuidade insistente só é interrompido pela abertura da mediação real, o calor facial do contato entre os sujeitos.

## Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Ideia da prosa*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- AGAMBEN, Giorgio. *O uso dos corpos*. Tradução de Selvino J. Assman. São Paulo: Boitempo, 2017.

<sup>11</sup> GOYTISOLO, Discurso – Prêmio Cervantes, 2015, p.2.



GOYTISOLO, Juan. *Discurso – Prêmio Cervantes*. Disponível em: <<http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2015/04/20150423-cervantes/goytisol.pdf>>. Acesso em out. 2019.

GOYTISOLO, Juan. *Obras completas IV: novelas (1988-2003)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

GOYTISOLO, Juan. *Obras completas V: Autobiografía y viajes al mundo islámico*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007.

GOYTISOLO, Juan. *Obras completas VI: Ensayos literarios*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2009.

GOYTISOLO, Juan. *Obras completas VIII: Guerra, periodismo y literatura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2010.

GOYTISOLO, Juan. *Ardores, cenizas, desmemoria*. Madrid: Editorial Salto de Página, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *Demanda: Literatura e Filosofia*. Trad. Joao Camillo Penna, Eclair Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC, 2015.

SLOTTERDIJK, Peter. *Morte aparente do pensamento*. Trad. Carlos Leite. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

SLOTTERDIJK, Peter. *The Art of Philosophy: Wisdom as a Practice*. Translated by Karen Margolis. New York: Columbia University Press, 2010.

SLOTTERDIJK, Peter. *You Must Change Your Life*. Translated by Weiland Hoban. Cambridge: Polity Press, 2013.



# Mitologias tardias de Roland Barthes

Augustto Corrêa Cipriani

Ler um texto de Roland Barthes tendo em vista textos de outro momento de sua obra é uma tarefa perigosa e fascinante. Por se tratar de um escritor que foi tão amplamente acusado de inconstância intelectual, de ser um seguidor de modismos, cotejar obras lançadas com décadas de distância pode parecer uma atividade infértil e, até mesmo, inútil. No entanto, como aponta Susan Sontag, “[a] rigor, a obra de Barthes tem em seu todo grande coerência, e ambivalência. A despeito de seu vínculo com doutrinas tutelares, a submissão de Barthes a uma doutrina foi superficial”.<sup>1</sup> Tendo tal perspectiva em vista e dialogando com o artigo “Mythologies Revisited: Roland Barthes and the Left” de Charles J. Stivale,<sup>2</sup> o presente estudo se volta para a possibilidade de apontar na obra de Roland Barthes a continuidade subterrânea do gesto mitológico – que tem como ponto de partida a análise empreendida em *Mitologias*, de 1957. Desse modo, na esteira da análise de Stivale, o presente artigo intenta investigar a construção das figuras e traços que compõem *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Como viver junto* a partir da análise empreendida em *Mitologias*, a fim de compreender o lugar do mito na composição de seus cursos do fim dos anos 1970.

1 SONTAG, *Questão de ênfase: ensaios*, 2005, p. 113.

2 STIVALE, *Mythologies Revisited: Roland Barthes and the Left*, 2002.

Uma das diferentes abordagens utilizadas por Stivale para compor uma proposta da continuidade em Roland Barthes é a releitura da noção de escritura:

Returning to the dichotomy that I proposed at the start – between a cultural Barthes and literary Barthes – this distinction clearly needs to be reformulated to allow us more fully to animate Barthes's position *intermezzo*, the 'in-between' of Barthes's socio-écriture. This reconceptualization would recognize at once the socio-cultural elements of Barthes's literary readings and later essays (e.g. *Roland Barthes by Roland Barthes* and *A Lover's Discourse*) and the engagement with the combined processes of reading/writing, i.e. with the formal, stylistic, and linguistic elements that never cease to inform the 'cultural texts' from *Mythologies* to *Camera Lucida*.<sup>3</sup>

Ao propor, por justaposição, a adição do elemento social na escritura de Roland Barthes, Charles J. Stivale focaliza sua leitura na zona de fronteira do movimento intelectual de Barthes, na hipótese de um traçado que permearia sua obra, entrelaçando a escritura barthesiana, fortemente marcada pelo gesto de um corpo, a um projeto político-social. Em se tratando dos textos de Roland Barthes, é certo que essa relação entre corpo e sociedade não pode ser vista como um apagamento da subjetividade frente a uma coletividade idealizada, mas, antes, a uma possibilidade criativa do corpo em subverter o poder e a *doxa*, contra a qual Barthes sempre se voltou. Assim, ao estender as pulsões críticas do início da carreira intelectual de Barthes até seus últimos escritos, Stivale constrói um mecanismo analítico que permite uma leitura horizontal da obra de Roland Barthes, capaz de compreender os fluxos de um pensamento vivo, porém coerente.

A proposta deste estudo compreende o papel da mitologia na obra de Barthes menos pela via ideológica e mais a partir de um questionamento de ordem formal: se a partir da perspectiva sociocultural, Stivale evidencia que a crítica à ordem burguesa que perpassa por toda obra de Barthes deriva de seu livro de 1957; de outro modo, este trabalho visa suplantar a análise de Stivale, compreendendo não só a continuidade da crítica ideológica via semiologia em sua obra derradeira, mas também as formas de sofisticação do gesto mitológico – em especial a recusa à

3 STIVALE, *Mythologies Revisited: Roland Barthes and the Left*, 2002, p. 472.

metalinguagem, compreendida aqui enquanto uma forma posterior de sua crítica aos mitos da sociedade francesa dos anos 1950.

## **Semiologia do mito**

*Mitologias*, lançado em 1957, é um importante marco no pensamento cultural francês por analisar produtos culturais “menores” com rigor – é possível afirmar – científico, ao passo que avança na proposição semiológica/estruturalista que ganharia corpo na década seguinte, formulando, ainda, proposições políticas “proto-marxistas”.<sup>4</sup> A novidade do gesto barthesiano reside na conjunção desses movimentos em ato único: partindo de uma análise semiológica de fenômenos variados, Barthes expõe os artifícios semiológicos de uma cultura dominante que visa naturalizar seus valores e crenças.

Em “O mito, hoje”, ensaio escrito em 1956 que fecha *Mitologias*, Roland Barthes define o mito como um sistema semiológico. Entretanto, diferentemente da língua, por exemplo, o mito é um sistema semiológico de segundo grau, que se utiliza de um sistema previamente estabelecido para se formar:

Pode-se constatar, assim, que no mito existem dois sistemas semiológicos, um deles deslocado em relação ao outro: um sistema linguístico, a língua (ou os modos de representação que lhe são comparados), que chamarei de linguagem-objeto, porque é a linguagem de que o mito se serve para construir o seu próprio sistema; e o próprio mito, que chamarei de metalinguagem, porque é uma segunda língua, na qual se fala da primeira.<sup>5</sup>

Entender o mito a partir de tal estrutura semiológica é essencial para vislumbrar sua composição: é a partir da operação sobre um primeiro meio semiológico dado, num processo marcado pela transformação do sentido primeiro, que se dá a criação dos mitos.

Em uma nota introdutória à reedição de *Mitologias* em 1970, Roland Barthes faz um breve e ambíguo apontamento, repensando a validade e os efeitos da obra. Apesar de enfatizar a historicidade de sua análise, decorrente de mudanças tanto no cenário político quanto intelectual da

4 STIVALE, *Mythologies Revisited: Roland Barthes and the Left*, 2002, p. 459.

5 BARTHES, *Mitologias*, 2009, p. 206.

França, Barthes aponta a sobrevivência dos problemas enfrentados e a eficácia do método então empregado:

Entretanto, o que permanece, além do inimigo capital (a Norma burguesa), é a conjunção necessária destes dois gestos: não haverá denúncia sem um instrumento de análise preciso; só haverá semiologia se esta finalmente se assumir como uma semioclastia.<sup>6</sup>

A semioclastia da qual Barthes lança mão em *Mitologias* pode ser compreendida como uma semiologia da cultura operando via marxismo, buscando decompor os mitos de sua contemporaneidade e desmascarando ali a ideologia dominante. Essas construções de linguagem formam dispositivos de naturalização da história, ou seja, através da despolitização e da essencialização de crenças, conceitos e valores. Tal processo, evidentemente, não é transparente para um leitor despreparado, que compreenderia tal sistema de valores como factual.<sup>7</sup> Daí a exigência de uma perícia semiológica, que caracterizaria o mitólogo, agente habilitado a analisar e expor a opacidade do sistema mítico a partir de sua análise – papel que Barthes toma para si de modo mais evidente na parte final de seu livro.

Para Barthes haveria duas saídas possíveis do discurso mítico: primeiramente, através de uma “linguagem-objeto”,<sup>8</sup> puramente transitiva; de outro modo, pelo trabalho do mitólogo que, compreendendo a semiologia do mito, criaria um terceiro nível semiólogo – o “antimito” – com o qual seria possível expor a própria construção da mitologia. Com relação à primeira saída, Barthes parece cair nas próprias armadilhas que aponta na seção “O mito à esquerda” e reproduz uma visão exotizante sobre o “produtor”, que seria aquele que, destituído de qualquer sofisticação, é capaz somente de produzir uma linguagem-objeto. Já o antimito – conceito que poderia classificar o projeto das *Mitologias* –, apesar de, pelo menos momentaneamente, conseguir se desvencilhar da ideologia dominante, estaria fadado à metalinguagem e, portanto, nunca atingindo a linguagem-objeto que caracterizaria a língua criadora e transitiva que, para

6 BARTHES, *Mitologias*, 2009, p. 6.

7 BARTHES, *Mitologias*, 2009, p. 223.

8 BARTHES, *Mitologias*, 2009, p. 238.

Barthes, seria a linguagem da revolução e da práxis política transformadora, verdadeira antípoda da mitologia.<sup>9</sup>

## Mitologia a partir de Brecht

Ao analisar panoramicamente a obra de Barthes, Charles J. Stivale indica uma terceira saída, que o autor de *Mitologias* lançaria mão em seus estudos posteriores para se desvencilhar do discurso mítico – o método brechtiano de desnaturalização da arte:

The “morality” of Brecht’s dramaturgy, Barthes concludes, is precisely the contrary of bourgeois mythologizing, a reversal achieved by asking the spectator: ‘what is to be done in such a situation?’, that is, precisely the transitive, political question that Barthes extols for the left. Barthes sees this morality as a means to promote individual conduct toward revolutionary action, yet within bourgeois institutional contexts.<sup>10</sup>

É exatamente o modelo do teatro brechtiano que Roland Barthes toma para si em seus cursos no fim da década de 1970. O distanciamento entre o sujeito e o objeto de sua análise ou crítica é uma questão de grande importância especialmente quando Roland Barthes trata de assuntos de foro íntimo, como o amor e a convivência, cujos valores passam por um processo de mitologização evidente. Tendo em vista a saída brechtiana do mito, portanto, é possível compreender *Fragmentos de um discurso amoroso* e *Como viver junto* como mitologias tardias, frutos de um processo de revisão de seu método semiológico vinte anos após sua formulação.

No caso de *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes propõe a exposição de um “perfil estrutural”<sup>11</sup> do discurso amoroso, através de sua simulação distribuída em oitenta entradas, à maneira de um vocabulário do amor. Tal perfil é perpassado pela vivência de Barthes, sendo composto tanto por falas de amigos quanto por leituras que vão de Goethe ao Zen. A dicção de Barthes no que concerne a estrutura do livro não poderia ser mais clara: “simulação”, “método ‘dramático’”, “enunciação”, entre outros, são meios de apresentar ao leitor sua proposta expositiva do discurso amoroso, que se contraporia ao tom analítico.

9 BARTHES, *Mitologias*, 2009, p. 238.

10 STIVALE, *Mythologies Revisited: Roland Barthes and the Left*, 2002, p. 467.

11 BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, 2003, p. 17.

Ao introduzir *Fragmentos de um discurso amoroso*, o autor até mesmo evidencia a resposta brechtiana ao discurso mitológico, ao afirmar ter optado pela “escolha do método ‘dramático’, que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem)”.<sup>12</sup>

O próprio discurso amoroso, para Barthes, seria um objeto que se antagonizaria com um modelo analítico de tratamento, já que “existe unicamente por ondas de linguagem, que lhe vêm ao sabor de circunstâncias ínfimas, aleatórias”.<sup>13</sup> Para isso, Roland Barthes remete à origem latina da palavra discurso, que remete a ir e vir, a intrigas, como uma fala não encadeada logicamente, típica de um pensamento em crise de um amante, para reforçar a necessidade de uma apresentação fragmentária e sem mediações críticas. Brechtianamente, Roland Barthes lança mão do método dramático, expositivo por excelência, ao iniciar os fragmentos com a indicação: “É pois um amante que fala e que diz.” Assim, Barthes cria algo como uma cena, composta por apenas um personagem que profere um monólogo fragmentário e desordenado.

A dicção em *Fragmentos de um discurso amoroso* abre alternativas para se compreender o oscilante processo de desconstrução mitológica. Se por um lado a exposição de um discurso amoroso pode levar o leitor desatento a uma imersão cega, criando uma imagem positiva do amor; por outro, a abundância de imagens que tratam do amor em jargão econômico e mercadológico no texto de Barthes, relacionando-o à modernidade burguesa, apontam ao leitor um perfil impiedoso do amador enquanto consumidor e reproduzidor de mitos. No verbete “Dedicatória”, por exemplo, voltado à troca dos presentes e ao gesto do amante de presentear, lê-se sobre as discussões em que os amantes expõem seus dispêndios: “Falar o dom é colocá-lo numa economia de troca (de sacrifício, de sobrelanço etc.), a que se opõe o gasto silencioso”.<sup>14</sup> De maneira semelhante, na entrada “Noite”, o léxico se radicaliza: “Noite do não-lucro, do dispêndio sutil”.<sup>15</sup> Assim, no livro de Barthes, a economia do amor, não somente

12 BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, 2003, p. 17.

13 BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, 2003, p. 18.

14 BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, 2003, p. 106.

15 BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, 2003, p. 260.



devedora das trocas equitativas de afeto, é contaminada pelos modos de produção e consumo da sociedade capitalista. Tal aproximação se torna mais explícita se tomarmos o seguinte fragmento do verbete “Ciúme”: “É feio, é burguês o ciúme”.<sup>16</sup> Nessa tão breve sentença, que visa repensar o ciúme e o sofrimento causado ao amado, ouve-se subterraneamente o Barthes-mitólogo que ali persiste. Ao tocar no ciúme, um dos pontos mais essenciais da noção de amor moderna e ocidental, como um típico sentimento burguês, Roland Barthes expõe ao leitor, de modo oblíquo, a sórdida correlação entre a noção de propriedade e o amor romântico.

O movimento da mitologia do amor em *Fragmentos de um discurso amoroso*, enfim, é flutuante: ora tende a uma crítica do amor romântico, ora leva o leitor a se inebriar na vivência amorosa de Barthes – “esse romance, narrativa exterior, mítica”.<sup>17</sup> O distanciamento crítico, brechtiano, em que se situa o leitor *Fragmentos de um discurso amoroso* se manifesta de dois modos aparentemente contrários, mas complementares com relação à mitologia do amor. Primeiramente, pelo uso crítico da linguagem do discurso amoroso já em vias de se corroer, seja pelo jargão econômico ou pelo jogo entre essencialização e rebaixamento da imagem do amado, por exemplo. De outro modo, também os momentos em que o leitor se confronta com um amante que se deixa levar pelo discurso amoroso sem ressalvas são significativos ao movimento desmistificador. Nesses momentos, ao modo de Carlitos, a cegueira do amante é precisamente o meio de fazer o leitor notar o que o amador ignora, já que “ver alguém não vendo, é a melhor maneira de ver intensamente o que ele não vê”.<sup>18</sup>

A mesma estratégia de exposição de noções em ordem alfabética é tomada como base para a estrutura do curso *Como viver junto* – cujas anotações de aula, diferentemente de *Fragmentos*, foram publicadas postumamente enquanto “arquivos de curso”, como aponta Eric Marty, editor das notas que compõem parte da organização da obra completa de Barthes.<sup>19</sup> A exposição do curso se inicia com a dicotomia entre método e cultura que Barthes toma de Nietzsche via Deleuze. O professor, assim,

16 BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, 2003, p. 69.

17 BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, 2003, p. 144.

18 BARTHES, *Mitologias*, 2009, p. 43.

19 BARTHES, *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos, 2013, p. 17.

deixa de lado a concatenação lógica do método, tendo em vista “uma espécie de *dispatching* de traçado excêntrico: titubear entre pedaços, marcos de saberes, de sabores”.<sup>20</sup>

Os diversos traços que compõem as formas e as figuras do “viver junto” seguem a forma expositiva, compondo uma coletânea de cenários da antiguidade oriental à contemporaneidade francesa. É possível, no entanto, notar um fio por detrás da disposição aparentemente anárquica de formas de convivência: Roland Barthes busca em sua pesquisa, seja na história ou na ficção, aquilo que define como idiorritmia, termo que o autor retira de um estudo sobre a comunidade religiosa do monte Atos, e que resume de maneira bastante sintética: “Cada sujeito tem aí seu ritmo próprio”.<sup>21</sup> A exposição de Barthes, portanto, não só busca compreender as comunidades em que há a possibilidade de uma relação com o outro em que o ritmo próprio do sujeito seja respeitado de maneira plena, como também aponta as implicações de diferentes modos de viver junto no ritmo individual do sujeito.

Assim como *Fragmentos*, não há aqui um tom prescritivo: há, no entanto, um roteiro da fantasia (ou seja, da idiorritmia), cujo percurso remete claramente ao de seu curso anterior sobre o discurso amoroso, como aponta Barthes: “O discursivo, então, não é da ordem do demonstrativo, persuasivo (não se trata de demonstrar uma tese, de persuadir de uma crença, uma posição) – mas de ordem ‘dramática’, à maneira nietzschiana: *quem*, mais do que *o quê*”.<sup>22</sup> Apesar da mudança de modelo de drama (de Brecht a Nietzsche), a estratégia tomada é semelhante: o perspectivismo de Nietzsche, que permite a Barthes se colocar enquanto aquele que percebe o viver junto, não impede o método de distanciamento crítico que a aleatoriedade dos traços proporciona.

Há, ainda, em *Como viver junto* uma preocupação com a mitologia em estrito senso, de modo semelhante a seu curso anterior. Ao comentar o traço “Sujeira”, Barthes não deixa de apontar brevemente o processo tipicamente mitológico de naturalização de valores que envolve a compreensão da limpeza:

20 BARTHES, *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos, 2013, p. 7.

21 BARTHES, *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos, 2013, p. 13.

22 BARTHES, *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos, 2013, p. 35-36.

A natureza não é limpa (ela não é limpa, nem suja). → Conduas de limpeza: carregam toda uma massa complexa de valores simbólicos e culturais, de álibis ideológicos. → A "limpeza" é transformada em "natureza" = "o natural". Tendência da sociedade, contrariamente ao que se diz, a assimilar o "progresso técnico" a uma natureza, ao que é natural.<sup>23</sup>

O interessante de notar é que em *Mitologias*, o processo de naturalização de certo sentido de limpeza já era tematizado, como nos ensaios "Saponáceos e detergentes" e "Publicidade da profundidade" – o que indica que certos questionamentos de sua obra de 1957 ainda permaneciam relevantes.

## Mitologia da metalinguagem

Por fim, é preciso ressaltar a crítica à metalinguagem operada nestes dois cursos, que se relaciona diretamente com o modelo dramático brechtiano, como componente central das mitologias tardias de Barthes. Tanto em *Fragmentos de um discurso amoroso* quanto em *Como viver junto*, o autor deixa evidente sua escolha por procedimentos não metalinguísticos de compreensão dos fenômenos estudados, como na citação já mencionada acima em *Fragmentos*: "escolha do método 'dramático', que renuncia aos exemplos e repousa unicamente na ação de uma linguagem primeira (nenhuma metalinguagem)".<sup>24</sup> E de modo muito próximo em *Como viver junto*: "Esse método de traços concerne, evidentemente, a uma certa política [...]: a que pretende desconstruir a metalinguagem".<sup>25</sup>

Roland Barthes opera, assim, uma radicalização de seu procedimento mitológico. Se a crítica em seu livro de 1957 se voltava a certo tipo de metalinguagem, que servia à ideologia dominante, se utilizando de procedimentos semiológicos sofisticados; nos anos 1970, a preocupação barthesiana sai do nível ideológico e passa a se empenhar em uma questão de linguagem: da crítica a certa metalinguagem, Barthes passa a refutação da metalinguagem, tanto no âmbito da produção quanto da recepção.

Apesar de evidentes nuances que mereceriam um estudo à parte, existe uma tendência no pensamento barthesiano em formular noções

23 BARTHES, *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos, 2013, p. 243.

24 BARTHES, *Fragmentos de um discurso amoroso*, 2003, p. 17.

25 BARTHES, *Como viver junto*: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos, 2013, p. 39.

não-metalinguísticas no decorrer da década de 1970. Para apenas mencionar alguns exemplos, ressaltemos a noção de sentido obtuso, formulado no ensaio "O terceiro sentido", de 1970: "Em suma, o que o sentido obtuso perturba, esteriliza, é a metalinguagem".<sup>26</sup> Há um evidente paralelismo entre a relação entre os sentidos óbvio e obtuso, que Barthes cunha a partir de análises de fotogramas de filmes de Eisenstein, e a dicotomia entre *studium* e *punctum*, que são o cerne de Câmara Clara, de 1980. Ou seja: de um lado uma leitura crítica, intelectual e cultural, e de outro, formas que escapam à linguagem, que fascinam Barthes sem ele mesmo saber ao certo por quê.

De modo análogo, outro exemplo contemporâneo aos cursos aqui estudados em que Barthes evidencia sua refutação da metalinguagem se dá em *O prazer do texto*, de 1973. Para o autor, um dos traços do texto de fruição [*jouissance*] seria justamente sua intransitividade, negando a possibilidade de uma metalinguagem que o contivesse:

Com o escritor de fruição (e seu leitor) começa o texto insustentável, o texto impossível. Este texto está fora-do-prazer, fora-da-crítica, a não ser que seja atingido por um outro texto de fruição: não pode se falar "sobre" um texto assim, só se pode falar "em" ele, à sua maneira, só se pode entrar num plágio desvairado, afirmar histericamente o vazio da fruição (e não mais repetir obsessivamente a letra do prazer).<sup>27</sup>

Tendo esse panorama em vista, é visível a correspondência entre o texto de fruição, o sentido obtuso e o *punctum* com a "linguagem-objeto" de *Mitologias*. No caso específico do texto de fruição – por ser aquele do qual Barthes não toma somente a postura da recepção – não se trata, claramente, de uma linguagem inocente, ganga bruta que Barthes vislumbrava na fala do "produtor" em 1956, mas de seu oposto: uma forma de linguagem de tamanha sofisticação que rompe com os pressupostos da própria língua.

Sobre a refutação da metalinguagem, Susan Sontag defende a existência de uma poética da superfície na obra de Barthes, especialmente em sua aproximação com a estética do *Nouveau Roman*. Para Sontag,

26 BARTHES, *O óbvio e o obtuso*, 1990, p. 55.

27 BARTHES, *O prazer do texto*, 2015, p. 29.

quando Barthes defende a obra de Alain Robbe-Grillet contra a dura crítica contemporânea, ele está a propor uma estética guiada pela “idéia de que as profundezas são ofuscantes, demagógicas, de que nenhuma essência humana palpita no fundo das coisas e de que a liberdade consiste em permanecer na superfície, o vasto espelho sobre o qual o desejo circula”.<sup>28</sup>

A crítica à metalinguagem, portanto, enquanto um segundo nível semiológico, que visa substituir uma primeira potência significação, poderia muito bem ser entendida como uma continuação mais sofisticada da semioclastia de seu livro de 1957 – sendo possivelmente um dos traços da passagem de um pensamento tipicamente estruturalista para o início de um questionamento pós-estruturalista na obra de Barthes. Se compreende, por fim, que Barthes radicaliza sua proposta semiológica: abrindo mão da saída antimítica – ou seja, neste caso, de produzir uma metalinguagem da metalinguagem –, Barthes busca atingir uma outra “linguagem-objeto”.

## Referências

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos III*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Marcia Valeria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. 4. ed. Tradução de Rita Buongermino, Pedro de Souza e Rejane Janowitz. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

BARTHES, Roland. *Como viver junto: simulações romanescas de alguns espaços cotidianos*. 2. ed. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Roland Barthes*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SONTAG, Susan. *Questão de ênfase: ensaios*. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STIVALE, Charles J. Mythologies Revisited: Roland Barthes and the Left. *Cultural Studies*. London, v. 16, n. 3, p. 457-484, 2002. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09502380210128333>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

<sup>28</sup> SONTAG, *Questão de ênfase: ensaios*, 2005, p. 111.



# O canto da musa: valor do *aedo* e da palavra divina nos poemas homéricos

Ívina Silva Guimarães

## Introdução

A figura das Musas está presente em diversas obras da literatura grega antiga, sendo elas amplamente reverenciadas e homenageadas. Seu vasto poder resultou em diferentes tipos de cultos e sua representatividade ainda é foco de inúmeros trabalhos entre os estudiosos contemporâneos. Dentre as obras mais aclamadas na antiguidade e nos períodos posteriores, encontramos os poemas de Homero, fonte de diversas passagens que mencionam as Musas e que nos proporcionam um vasto conteúdo para o estudo das divindades. Nas epopeias homéricas, também nos deparamos com a relação íntima entre *aedos* e Musas. Tendo os *aedos* como forma de conexão com o mundo mortal, a relação entre as deusas e os cantores estrutura uma das esferas fundamentais que compõem o mundo grego antigo.

O principal elemento que relaciona Musa, *aedo* e os poemas homéricos é representado pela tradição oral. Durante o período da história da Antiguidade Grega em que a escrita era inexistente, a poesia oral se tornou o instrumento de conservação da identidade de grupo, pois, na ausência de registros escritos, ela era a única capaz de fazer recordar e reutilizar as tradições gregas. O *aedo* tornou-se, portanto, o responsável pela preservação e transmissão da visão de mundo e consciência da própria história dessa sociedade. Era através do canto do *aedo* que o homem comum se via capaz de romper as fronteiras geográficas e temporais que o prendiam e entrar em contato com outros

mundos, homens e deuses de um tempo que seria inacessível não fosse o canto que o carregava. É na palavra oral transmitida pelo *aedo* que encontramos uma parcela significativa do conhecimento atual acerca da sociedade grega antiga.

## **Pelas musas comecemos a cantar**

A poesia oral vinda das Musas e transmitida pelos aedos acaba por perpetuar um modelo de organização social e psicológica, além de preservar as crenças e a cultura da Grécia. Deve-se às deusas o resgate da memória de grandes feitos e de grandes homens, de um passado longínquo repleto de glórias e riquezas. Além de relacionadas com a memória, as deusas encontram-se presentes no mundo das artes estando elas envolvidas com a dança, o canto, os instrumentos musicais e, claro, com a poesia. Sua influência alcança também os níveis mais altos da sociedade grega, estando em contato com reis e auxiliando-os nas formas de governar. Divindades de grande poder, sua potência advém de uma influente árvore genealógica. Tendo, por um lado, Zeus como pai, o rei do Olimpo e líder de todo o panteão, e por outro, a Memória (Mnemosine) como mãe, divindade que possui o conhecimento de tudo o que existe e neta da própria Terra, fazendo das Musas bisnetas de uma divindade originária. Agraciadas com tamanho poder, não é surpreendente a extensa influência que as Musas possuem na história da Grécia Antiga.

A partir do que sobreviveu dos poemas dos ciclos épicos e dos escritos antigos, temos acesso a certos encargos das Musas dentro da sociedade antiga. Enquanto filhas da Memória e de Zeus, resultado da união e mescla das entidades, as Musas não são apenas memória, mas também esquecimento. Vemos em Hesíodo que as Musas foram criadas para o “esquecimento dos males e pausa das preocupações”,<sup>1</sup> sob esse aspecto, Jacyntho Brandão destaca que o traço fundamental das deusas não seria lembrar, mas fazer esquecer e fazer cessar.<sup>2</sup> Esse esquecimento não é total, nem negação da memória, é seletivo, entregando apenas os males ao esquecimento. Esse traço impõe limites à memória, já que se

1 HESÍODO, *Trabalhos e dias*, 2013, verso 55.

2 BRANDÃO, *Antiga Musa*: arqueologia da ficção, 2015.



as Musas fossem apenas memória, sem pausa e esquecimento, seriam deusas letais como as Sereias.

Marcel Detienne na obra *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*, trabalha com outro contexto de grande prestígio para as Musas: o louvor dos grandes feitos. Ainda que tenhamos escassos vestígios da civilização micênica, a própria cidade de Esparta, com sua cultura guerreira, atesta a importância dos atos de guerra narrados na poesia épica. Nas sociedades antigas em que a proeza guerreira era intensamente valorizada, o poeta, através da sua ligação com as Musas, ocupava um papel de destaque por ser o responsável pelo louvor ou pela censura dos atos dos guerreiros. De acordo com Detienne, na antiga Esparta, as Musas eram de grande importância, pois eram “duplamente honradas, primeiro como protetoras dos flautistas, das liristas e das citaristas, já que a música faz parte da educação espartana e que as marchas e encargos militares se fazem ao som da flauta e da lira”.<sup>3</sup> Mas acima de qualquer outra libação, as Musas eram cultuadas pelos guerreiros e pelos reis, que ofereciam a elas sacrifícios, para que seus atos e façanhas fossem dignos de serem celebrados e de se transformarem em uma “memória ilustre”. Os *aedos*, eram os responsáveis por cantar a glória, negando ou concedendo a “Memória” aos guerreiros. A palavra do *aedo* pode então ser tanto benéfica, quanto maléfica; ela pode cantar louvor ou censura, sendo que a própria falta de louvor se transforma numa censura.

## Entre o canto e a política

Outra questão debatida acerca do conhecimento passado pelas Musas recai sobre os *aedos* e os reis. Segundo André Malta em seu livro *Homero múltiplo: ensaios sobre a épica grega*,<sup>4</sup> estas personalidades estão localizadas em diferentes contextos sociais, no qual o primeiro apresenta seu canto, em versos, perante uma plateia, e o segundo estabelece leis, em prosa, na ágora política. Mas, ainda assim, ambos possuem o dom da palavra originado do poder divino das Musas. É possível pensar, através

3 DETIENNE, *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*, 1988, p. 19.

4 MALTA, *Homero múltiplo: ensaios sobre a épica grega*, 2012.

da inspiração pelas Musas, no que há de envolvente e sábio na palavra real, e de justo e ordenado na palavra do *aedo*, fazendo com que as deusas se associem ao saber através do cantor, e à ordem através dos reis.

Sob a figura de Odisseu, encontramos em Homero outra aproximação entre reis, *aedos* e Musas. Jacyntho Brandão discorre sobre essa característica do herói apresentada na *Odisseia*, na qual a narrativa de Odisseu se assemelha aos *aedos* em alguns aspectos, mesmo ele sendo um rei e guerreiro e não um profissional cantor.<sup>5</sup> Brandão aponta no canto XVII a passagem em que Eumeu compara Odisseu a um aedo:

Quem me dera, ó rainha, que os Aqueus se calassem.  
As coisas que ele diz! Enfeitiçará o teu querido coração.  
Há três noites que ele está comigo; três dias passou comigo  
no casebre, pois foi primeiro para junto de mim que chegou  
quando fugiu da nau; mas não contou ainda as dores todas.  
Ouvi-lo é olhar para um aedo, que para os mortais canta  
palavras cheias de saudade, que os deuses lhe ensinaram,  
e todos desejam ardentemente ouvi-lo, cada vez que canta –  
assim o estrangeiro me enfeitiçou, sentado no meu casebre.<sup>6</sup>

Mas, ao contrário dos *aedos*, não são as Musas que ensinam as histórias a Odisseu, pois este não invoca as deusas no início de sua narrativa, visto que o próprio herói viveu e presenciou os fatos que conta. Odisseu narra fatos verdadeiros e falsos, mas toma cuidado com o que fala para atribuir veracidade a sua história.

## O ofício do aedo

Representantes das Musas no mundo humano, os *aedos* são os responsáveis por colocar em prática o ofício das deusas. Em Homero, o canto desses profissionais possui duas funções principais: proporcionar distração e divertimento e promover o esquecimento dos problemas e das limitações da vida humana. Para além da performance diante de uma plateia, em

<sup>5</sup> BRANDÃO, *Antiga Musa: arqueologia da ficção*, 2015.

<sup>6</sup> HOMERO, *Odisseia*, 2011, canto XVII, versos 513-521.

um período marcado pela tradição oral, jaz implícita sob a figura do *aedo* a preservação e a transmissão da memória do povo grego, seus hábitos, costumes, cultos e mitos.

De acordo com Ana Gabrecht, no artigo "A atuação do *aedo* nos banquetes homéricos",<sup>7</sup> os banquetes constituíam uma forma da aristocracia se afirmar perante a comunidade. Nesses banquetes eram representados os valores da aristocracia guerreira do período homérico, cercados de carne e vinho em abundância. A elite grega desenvolvia seus relacionamentos e praticava os importantes ritos de hospitalidade, além de celebrar seus feitos e receber as honras devidas. Nesse cenário, compete ao *aedo* celebrar a *kleos* do herói, imortalizando-o na história e libertando-o do temível esquecimento. Os cantos dos *aedos* eram atribuídos à inspiração divina, repletos de histórias sobre deuses presentes no mundo humano e sobre magníficas aventuras de heróis tão superiores em virtude e habilidades.

### **As Musas do *aedo* ou o *aedo* das Musas**

Ao analisar a tradição poética homérica, é pertinente pensar na relação de dependência entre *aedo* e Musas, visto que o canto do *aedo* não existe sem o conhecimento das deusas e a voz das Musas não existe no plano mortal sem o canto dos *aedos*. Os versos de invocação às filhas da Mnemosine no início de cada canto compõem uma marca poética e oral da tradição homérica que adquiriu tamanha importância e acabou por se propagar para os cantores e poetas de períodos posteriores. O *aedo* acredita que seu conhecimento é concedido pelas Musas, deste modo, ele afasta de si o conhecimento e se faz de interlocutor das deusas. A conexão privilegiada com seres divinos é um dos elementos que concede prestígio e respeito para os *aedos* dentro uma sociedade aristocrática que preza grandes feitos e honra.

É reconhecida a existência de uma conexão entre Musas e *aedos*. Para os antigos, o "saber" estava relacionado ao "ver", dessa forma, as Musas possuem conhecimento absoluto daquilo que já aconteceu ou que

<sup>7</sup> GABRECHT, A atuação do *aedo* nos banquetes homéricos, 2011.

ainda acontecerá, pois viram e presenciaram, enquanto os mortais possuem conhecimento apenas daquilo que testemunharam. Como os mitos retratam um passado longínquo e inalcançável, os *aedos* tornam-se o único elo entre os gregos e seu passado. Ao receber o cetro das Musas, o *aedo* é inspirado a cantar sobre deuses, heróis e fatos passados, presentes e futuros.

Para analisar a relação de dependência entre *aedos* e Musas, evocemos os versos 484 a 493 canto II, que precedem o "Catálogo das Naus", na *Ilíada* de Homero.

Dizei-me agora, ó Musas que no Olimpo tendes vossas moradas –  
pois sois deusas, estais presentes e todas as coisas sabeis,  
ao passo que a nós chega apenas a fama e nada sabemos –,  
quem foram os comandantes dos Dânaos e seus reis.  
A multidão eu não seria capaz de enumerar ou nomear,  
nem que tivesse dez línguas, ou então dez bocas,  
uma voz indefectível e um coração de bronze,  
a não ser que vós, Musas Olímpias, filhas de Zeus detentor da égide,  
me lembrásseis todos quantos vieram para debaixo de Ílion.  
Enumerarei os comandantes das naus e a ordenação das naus.<sup>8</sup>

*A priori*, a leitura dos versos demonstra as limitações do *aedo* que não é capaz de cantar, sem o auxílio das deusas, quem são os comandantes dos Dânaos e seus reis e, menos ainda, capaz de enumerar todos os homens que foram guerrear em Ílion. Analisando os versos, podemos conferir às Musas o conhecimento absoluto, por terem visto e presenciado tudo, enquanto os mortais não sabem nada, pois não viram e por isso dependem das deusas para ter conhecimento do que aconteceu. Nos catálogos de guerra, o poeta não é capaz de narrar todos os detalhes, assim, ele escolhe quais informações cantar, ajustando suas limitações como homem. Decorar o catálogo das naus era uma tarefa extremamente difícil, por isso a invocação às Musas mostra ao público que as deusas dão ao poeta as informações que ele precisa, fazendo dele um mensageiro e intermediário entre os mundos mortal e divino. As Musas

<sup>8</sup> HOMERO, *Ilíada*, 2013, 3, canto I, versos 484-493.

não revelam apenas o nome, mas a história dos personagens e grandes feitos, prova do seu conhecimento infundável e da veracidade do canto do *aedo*.

Lendo os versos que precedem o catálogo das naus, e o que foi apresentado até então neste trabalho, fica claro o papel imprescindível do *aedo* ao se falar das Musas. Segundo Luis S. Krausz, em seu livro *As Musas*,<sup>9</sup> o *aedo* estava em contato com o mundo divino e assim possuía a capacidade de se ligar a duas esferas distintas da realidade simultaneamente. Sendo provedor de sabedoria e prazer, os cantores também eram responsáveis pela preservação e recreação da memória coletiva.<sup>10</sup>

Por Eras os poemas épicos cumpriram seu papel de proporcionar distração e divertimento para sua plateia. Contudo, através das vozes de *aedos* e rapsodos e, posteriormente, da escrita, os poemas realizaram a função primordial de manter viva a memória e perpetuar o conhecimento e valores de seu tempo, que apenas tornou-se possível graças à tradição oral. Os *aedos* protagonizaram o papel de instrumento dessa transmissão e cumpriram com louvor seus deveres enquanto arautos das Musas. Nomes como Aquiles, Odisseu, Agamemnon, Helena e Troia foram eternizados em virtude desses indivíduos que dedicaram suas vidas ao ofício de cantores concedido pelo divino poder das Musas.

Nas epopeias, a figura das Musas e dos *aedos* são intrínsecas e entrelaçadas, sendo impossível estudar um sem incluir o outro. Enquanto os *aedos* são os responsáveis pelo prazer e por manter viva a memória do passado glorioso, as Musas mantêm o lugar de deusas sábias e inspiradoras, presentes no plano celeste e dentre os mortais, perpetuando também a história da Grécia e dos homens.

## Referências

BARTHES, Roland. *Mithologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957. Tradução de R. Buongiorno e P. Souza. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRANDÃO, Jacyntho L. *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. 2. ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.

9 KRAUSZ, *As Musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*, 2007.

10 KRAUSZ, *As Musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*, 2007.

- BRANDÃO, Jacyntho L. A Musa e Homero. *Organon*, Porto Alegre, n. 27, p. 15-28, jul./dez. 1999. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30399/18838>>. Acesso em: 22 nov. 2018.
- BRANDÃO, Jacyntho L. A poesia como diegese. *Organon*, Porto Alegre, n. 49, p. 31-58, jul./dez. 2010.
- CORRÊA, Paula da Cunha. Harmonia: mito e música na Grécia Antiga. *Kléos*, n. 2/3, p. 174-217, 1998/1999.
- DABDAB TRABULSI, José Antonio. *Dionisismo, poder e sociedade: na Grécia até o fim da época clássica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
- DETIENNE, Marcel. *Os mestres da verdade na Grécia Arcaica*. Tradução de Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.
- DOURADO LOPES, Antonio Orlando O. A emoção remota: a simbologia da cadeia magnética no Íon de Platão. *O que nos faz pensar*, v. 23, n. 34, p. 217-236, mar. 2014.
- FINLEY, M. *O mundo de Ulisses*. Tradução de Armando Cerqueira. Lisboa: Editorial Presença, 1982.
- GABRECHT, Ana. A atuação do aedo nos banquetes homéricos. *Caminhos da História, Vassouras*, v. 7, n. 1, p. 69-92, jan./jun. 2011.
- GRIMAL, P. *Mitologia grega*. Tradução de Rejane Janowitz. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- HARTOG, François. *Os antigos, o passado e o presente*. Organização de José Otávio Guimarães. Tradução de Sonia Lacerda, Marcos Veneu e José Otávio Guimarães. Brasília: Universidade de Brasília, 2003.
- HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de E. A. Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.
- HEIDEN, Bruce. The Muses' Uncanny Lies: Hesiod, *Theogony* 27 and its Translators. *American Journal of Philology*, n. 128, p.153-175, 2007.
- HESÍODO. *Theogonia*. Tradução de Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HESÍODO. *Theogonia: a origem dos deuses*. Tradução de J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.
- HESÍODO. *Trabalhos e dias*. Tradução de C. Werner. São Paulo: Hedra, 2013.
- HOMERO. *Ilíada*. Tradução de F. Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2013.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de F. Lourenço. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2011.
- JARESKI, Krishnamurti. A inspiração poética no Íon de Platão. *Kínesis*, v. 2, n. 3, p. 284-305, abril de 2010. Disponível em: <[http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/20\\_KrishnamurtiJareski.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Kinesis/20_KrishnamurtiJareski.pdf)>. Acesso em: 22 nov. 2018.
- KIRK, G. S. *The Iliad: a Commentary*. Vol. I, Cambridge University Press, 1985-93.
- KRAUSZ, Luiz S. *As Musas: poesia e divindade na Grécia Arcaica*. São Paulo: Edusp, 2007.
- LACERDA, Sonia. *Metamorfoses de Homero*. Brasília: UnB, 2003.
- LAKS, André. O duplo do rei: notas sobre os antecedentes hesiódicos do filósofo-rei. In: BLAISE, F.; LA COMBE, P.J. de; ROSSEAU, P. (Ed.). *Le métier du mythe*. Lectures d'Hésiode. Cahiers de Philologie. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 1998. p. 83-91.
- MALTA, André. *Homero múltiplo: ensaios sobre a épica grega*. São Paulo: Edusp, 2012.

- MORAES, Alexandre Santos de. *A Palavra de quem canta: aedos e divindades nos períodos homérico e arcaico gregos*. 2009. 158 f. Dissertação (Mestrado em História Comparada) – Programa de Pós-graduação em História Comparada, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2009.
- OLIVEIRA, Gustavo Junqueira Duarte. Identidade heroica e identidade da multidão na *Ilíada*. *Romanitas* – Revista de Estudos Grecolatinos, n. 2, p. 134-151, 2013.
- OLIVEIRA, Gustavo Junqueira Duarte. *Tradição épica, circulação da informação e integração cultural nos poemas homéricos*. 2015. 323 f. Tese (Doutorado em História Social) – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo, 2015.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Anna Lia Amaral do Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATÃO. *Sobre a inspiração poética (Íon) e sobre a mentira (Hípias Menor)*. Tradução de André Malta. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004.
- RIBEIRO JR, Wilson Alves (Org.). *Hinos homéricos*. Tradução de Flávia Regina Marquetti. São Paulo: UNESP, 2010.
- TIGERSTEDT, E. N. Furor poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato. *Journal of the History of Ideas*, v. 31, n. 2, p. 163-178, 1970.
- TORRANO, J. A. A. O mundo como função de Musas. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos deuses*. Estudo e tradução de J. A. A. Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2011.





# O lugar do autor na crítica biográfica contemporânea brasileira

Derick Davidson Santos Teixeira

Em 1964 Roland Barthes identificava, na França, duas tendências críticas: uma chamada ideológica, abordava a obra a partir das grandes ideologias do momento, “existencialismo, marxismo, psicanálise, fenomenologia”, outra chamada crítica universitária: “no essencial, um método positivista herdado de Lanson”, cujo programa, muito conhecido, consistia no sistema de interpretação da obra através da vida do autor.<sup>1</sup> A primeira, Barthes percorreu sem, no entanto, se fixar. A segunda, conhecida hoje como antiga crítica biográfica, cai aos poucos por terra com o avanço da *nouvelle critique* e com o divisor de águas “A morte do autor”, de 1968, no qual Barthes declara o nascimento do leitor como fruto direto da morte do autor.<sup>2</sup>

Sabemos que, no século XX, movimentos teóricos como o Formalismo Russo, o *New Criticism* e o Estruturalismo contribuíram para uma espécie de descentramento que deu ensejo à exclusão da figura aural. É certo que o ensaio “A morte do autor”, de 1968, se insere na discussão da época, contudo, tal desfecho não deixa de guardar relações com a noção de escritura que dominava boa parte das formulações críticas e teóricas do século XX. Apesar dos múltiplos deslocamentos que sofre ao longo dos anos e das diferentes nuances que tal noção recebe em determinados teóricos, podemos dizer que a escritura envolve, principalmente, a *semeíosis* em detrimento à *mímesis* e a intransitividade em detrimento à intenção. Já

1 BARTHES, *Crítica e verdade*, 1999, p. 149.

2 BARTHES, *A morte do autor*, 2012a, p. 57.

que está livre da referencialidade e da transitividade intencional o texto literário, aqui localizado sob tal noção de escritura, não poderia sustentar a noção de autor que dominava na crítica que, em 1964, Barthes chamava de crítica universitária, visto que a metodologia de tal vertente crítica se pautava pelo muito conhecido sistema de interpretação da obra através da vida e intenção do autor. À diferença da escrita transitiva, a escritura, como Barthes a compreendia na década de 1960, era concebida como uma “linguagem endurecida que vive sobre si mesma”, isto é, um sistema autônomo e autotélico.<sup>3</sup> Um de seus modelos encontraríamos na poesia de Mallarmé, já que o poeta atinge o ponto em que “só a linguagem age, e não eu”.<sup>4</sup>

Ao lado de Barthes, Blanchot, trabalhando uma outra noção de escritura intransitiva, a qual se aproxima da noção barthesiana, escreveu que na literatura, há somente a voz da ausência, decorrente da supressão de um *logos*, mecanismo que resulta em um objeto falante o qual, contudo, não explica aquilo que enuncia nem se dá ao diálogo.<sup>5</sup>

Para Foucault, colocando em evidência a primazia do significante, na escrita intransitiva, não se trata mais da inserção do sujeito em uma linguagem; pelo contrário, trata-se da criação de um espaço de linguagem no qual aquele que escreve é colocado em um processo de apagamento e reduzido a uma função.<sup>6</sup> Tal formulação, em Foucault, resulta na redução do sujeito que escreve à chamada “função autor”.<sup>7</sup>

Entretanto, como escreveu Blanchot, se em um primeiro momento poderíamos concluir que não há autor, a questão não é assim tão simples. Como escreveu o filósofo, em diálogo com as formulações de Foucault, o sujeito que escreve não desaparece, o que é questionado é sua unidade determinada demais, já que o que suscita interesse e investigação não é seu desaparecimento absoluto, mas, sim, a dispersão que faz da figura autoral uma pluralidade de funções.<sup>8</sup>

3 BARTHES, A morte do autor, 2012a, p. 59.

4 BARTHES, A morte do autor, 2012a, p. 58.

5 BLANCHOT, *Uma voz vinda de outro lugar*, 2011, p. 55.

6 FOUCAULT, O que é um autor?, 2015, p. 272.

7 FOUCAULT, O que é um autor?, 2015, p. 278.

8 BLANCHOT, *Uma voz vinda de outro lugar*, 2011, p. 127.

Dentro das formulações de Foucault, a morte do autor se erige sobre o solo filosófico do foco na episteme e da morte do homem, anunciada em *As palavras e as coisas*, livro no qual o filósofo escreve que o homem é uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, e que cederá seu lugar para uma nova forma de sujeito.<sup>9</sup> É sabido que, diferente de seu foco no período estruturalista, mais tarde, Foucault passa a demonstrar um crescente interesse na figura do sujeito e na sua relação com a escrita, bem como nos modos de subjetivação que fazem de um indivíduo um sujeito.

Jacques Derrida, que trabalhou também sua noção de escritura, não deixou de tratar, à sua maneira, a centralização da figura autoral, a qual era, a seu ver, correlata ao logocentrismo e ao fanocentrismo, criticados em *Gramatologia*. Se o descentramento proposto pela Desconstrução serviu de aparato para a exclusão do sujeito que escreve, a questão, em Derrida, também não tem, forçosamente, tal desfecho. A Desconstrução, ele escreve, determina o não-centro e não a perda do centro.<sup>10</sup> Sem a centralidade, não é eliminado o que lá se situava, o que acontece é sua dispersão pelo sistema. Em um ensaio sobre Freud, o qual está na raiz do descentramento em questão, Derrida escreve que o sujeito da escritura só não é pontual como um sujeito clássico, mas figura no texto como um sistema de relações.<sup>11</sup> Em uma conferência, o filósofo diz que não se trata de destruir o sujeito, mas de situá-lo propriamente, já que o sujeito é indispensável.<sup>12</sup>

No que concerne às formulações de Barthes, passada a era do Autor-Deus, contra a cientificidade da perspectiva estruturalista e semiológica, o crítico introduz, nas suas palavras, a “semente do desejo”, faz a “reivindicação do corpo”.<sup>13</sup> Trata-se do que tem sido considerado a fase final de Roland Barthes, período no qual a teoria é feita com licença poética. Nessa fase, por influência da psicanálise lacaniana, Barthes passa a ver a escritura como o “discurso do desejo”.<sup>14</sup> Consolida-se, assim, a noção de uma prática escritural que deixa ver, como escreveu Leyla Perrone-Moisés,

9 FOUCAULT, *As palavras e as coisas*, 2016.

10 DERRIDA, *A escritura e a diferença*, 2016, p. 425.

11 DERRIDA, *A escritura e a diferença*, 2016, p. 332.

12 DERRIDA, *Discussion*, 1972, p. 266.

13 BARTHES, *Roland Barthes por Roland Barthes*, 2003, p. 85.

14 PERRONE-MOISÉS, *Com Barthes*, 2012, p. 14.

os ecos das “pulsões individuais”.<sup>15</sup> Nessa perspectiva, se no momento seguinte à morte do autor enquanto figura intencional, Barthes fala de um “eu de papel”<sup>16</sup> para se referir ao lugar do autor, maior será a importância do autor nos desenvolvimentos posteriores.

Em *O prazer do texto*,<sup>17</sup> tomando de empréstimo, através de um deslocamento, a noção psicanalítica de gozo, Barthes nos propõe pensar, ao lado do gozo do leitor, no gozo do autor, que aparece no texto como corpo erótico. Em *Sade, Fourier, Loyola* ele escreve que “*O prazer do Texto* comporta também uma volta amigável do autor”, mas esse autor já não é por certo aquele que foi “identificado por nossas instituições pois 'nem mesmo o herói de uma biografia ele é’”.<sup>18</sup> Conforme escreve o teórico, ele é somente a figura de “alguns pormenores tênues”, em suma; “não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo”.<sup>19</sup> Por uma volta da espiral, o autor retorna na escritura como corpo. E se há no texto, “destruidor de toda origem”, algum sujeito: “tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”.<sup>20</sup> Isso porque, dentro das formulações barthesianas, entre escritura e autor trava-se uma dialética que deixa do autor, no texto, apenas um “pormenor”.<sup>21</sup> A essa remanescência que figura a presença do autor Barthes deu o nome de biografema. Nos limites do teórico, ele assim define essa noção:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolvimento, a alguns pormenores, a alguns gostos, algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão: uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda a palavra e cuja vaga de imagens [...] é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolva de outro significantes.<sup>22</sup>

15 PERRONE-MOISÉS, *Com Barthes*, 2012, p. 81.

16 BARTHES, *Da obra ao texto*, 2012b, p. 72.

17 BARTHES, *O prazer do texto*, 2013.

18 BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, 2005, p. 15.

19 BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, 2005, p. 15.

20 BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, 2005, p. 15.

21 BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, 2005, p. 16.

22 BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, 2005, p. 15-16.

Propondo um retorno do autor como corpo fragmentado, sem deportar a primazia da linguagem livre de uma intenção, Barthes funda o lugar privilegiado do leitor e dá continuidade à sua proposta de uma crítica literária pautada menos pela verdade que pela validade.<sup>23</sup>

No que diz respeito ao lugar do autor na crítica literária brasileira, as formulações barthesianas têm um lugar basilar. Fazendo uso de algumas propostas barthesianas, para o retorno da figura autoral, excluída dos estudos literários por meio século, a proposta de uma crítica biográfica contemporânea, preconizada por Eneida Maria de Souza é, a meu ver, essencial. Tal vertente crítica, por sua natureza compósita, englobando a complexa relação entre a obra e seu autor, possibilita a interpretação da literatura para além de seus limites intrínsecos e exclusivos, tendo como pilar a construção de pontes metafóricas entre o fato e a ficção, seguindo, ainda, uma metodologia que em muito difere do antigo método de interpretação da obra através da vida do autor.

Na esteira do já conhecido retorno do sujeito aos estudos literários no pós-estruturalismo, o qual contribui para a visão do autor como sujeito inserido em um espaço histórico e cultural, no que concerne ao retorno da figura autoral na crítica biográfica brasileira, Eneida de Souza menciona algumas tendências principais. São elas: a análise da construção canônica do escritor, através do estudo dos processos de consagração de sua imagem e de sua inserção na cultura e na vida literária de sua época; a reconstrução de ambientes literários e da vida intelectual do escritor; o ato da escrita como narração da memória do outro; a eliminação do pensamento binário exterior/interior, dentro/fora e, por fim, a caracterização da biografia como biografema.<sup>24</sup> Nas palavras de Eneida de Souza, com a noção barthesiana de biografema, o que temos é a imagem fragmentária do sujeito que escreve, uma vez que não se acredita mais "no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole".<sup>25</sup> No Brasil, além de operar como um dos pilares da nova crítica biográfica, o biografema funciona também como engrenagem principal das práticas biografemáticas, isto é, torna-se um modo de leitura e

23 BARTHES, *Crítica e verdade*, 1999, p. 160.

24 SOUZA, Notas sobre a crítica biográfica, 2002a, p. 12-13.

25 SOUZA, Notas sobre a crítica biográfica, 2002a, p. 112-114.

produção o qual tem seu lugar em outras disciplinas, como nas ciências sociais e no jornalismo.

Ainda, no que concerne à crítica biográfica contemporânea brasileira, na coletânea de ensaios de crítica biográfica intitulada *Janelas Indiscretas*, Eneida de Souza ressalta a importância do convívio com os arquivos de escritores e da necessidade de sistematizar seus dados pessoais e sua produção literária e intelectual. Para ela, o retorno da figura autoral exigia mudanças no modo de abordagem do texto no que diz respeito à figura criadora.<sup>26</sup> É nessa via que a metodologia da crítica biográfica contemporânea se apropria do método comparativo ao processar, através de pontes metafóricas, a relação entre a obra e a vida do escritor, fazendo uso de sua escrita ficcional e documental, isto é, diários, correspondências, entrevistas etc.<sup>27</sup> Aqui, vale ressaltar que considerar a vida do escritor não quer dizer um retorno ao Autor-Deus ou uma caça aos enigmas do texto visando à explicação da obra através da vida ou intenção do autor, tal qual a crítica biográfica de inspiração positivista que dominava boa parte dos estudos literários até meados do século xx. Como lembra Eneida de Souza, é mais interessante analisar o modo como o biográfico foi metaforizado e deslocado pela ficção e, mesmo que certa cena remeta à biografia, nada impede que sua “encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso”.<sup>28</sup>

Para tal vertente crítica, é mister substituir o pensamento binário que vê uma relação especular entre obra e vida e reunir teoria e ficção, levando em consideração que os laços biográficos são criados a partir da relação metafórica existente entre obra e biografia. O importante nessa relação, conforme nos lembra Eneida de Souza, é considerar os acontecimentos como moeda de troca da ficção, uma vez que não se trata de converter o ficcional em real, mas, sim, de considerá-los como cara e coroa de uma mesma moeda ficcional.<sup>29</sup> É preciso, ainda, ter em mente que o próprio acontecimento vivido, lembrado ou imaginado “é incapaz de

26 SOUZA, *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, 2002b, p. 9.

27 SOUZA, *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, 2002b, p. 20.

28 SOUZA, *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, 2002b, p. 19.

29 SOUZA, *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, 2002b, p. 21.

atingir o nível da escrita se não são processados o mínimo distanciamento e o máximo de invenção”.<sup>30</sup>

A tarefa, como acautela a crítica e teórica, a princípio simples, reveste-se de complexidade, já que tal vertente crítica se pauta pela união da objetividade com o estilo sempre pessoal do crítico, conciso com clareza esportiva, ficção e teoria, narratividade e argumento teórico. Nesse complexo discursivo, a ficcionalização surge, ainda, como procedimento que permite ordenar e formalizar o texto através da ordenação dos dados biográficos metaforicamente ligados ao texto literário.<sup>31</sup>

Por fim, vale mencionar que o princípio básico da crítica biográfica contemporânea no Brasil resulta na produção de um saber narrativo engendrado pela conjunção da teoria e da ficção e pelo teor documental do objeto estudado. Tal vertente crítica, como propõe Eneida de Souza, ao englobar tanto a produção ficcional quanto a documental do autor e tendo como pilar textual o inacabamento próprio ao gênero ensaístico, no qual tem se dado tais estudos, permite que o texto literário permaneça com seu sentido suspenso, deportando a busca pelo sentido unívoco e pela verdade da obra. Sendo assim, ainda que conceda ao autor uma notável importância, tal proposta crítica não me parece distante da proposta barthesiana de uma crítica literária pautada menos pela verdade que pela validade. Fora do trajeto em direção a verdade, seja do fato narrado ou do sentido do texto, o sujeito que escreve surge, aqui, apoiado na abertura do texto literário para aspectos situados além do funcionamento discursivo da obra. O retorno do autor na crítica biográfica contemporânea brasileira caminha, portanto, em paridade com um movimento que desloca o lugar exclusivo do texto literário como corpus de análise, permitindo expandir o feixe de relações entre a literatura, a vida, a história e a cultura.

## Referências

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Debates).

30 SOUZA, *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, 2002b, p. 2.

31 SOUZA, *Janelas indiscretas*: ensaios de crítica biográfica, 2002b, p. 9.

- BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mario Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Liberdade, 2003.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012a. p. 57-64.
- BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: BARTHES, Roland.. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2012b. p. 66-75.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. 6. ed. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- DERRIDA Jacques. Discussion. In: DERRIDA Jacques.. *The Structuralist Controversy*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1972.
- DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silvia, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In:FOUCAULT, Michel.. *O que é um autor?* Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens. 1992.
- FOUCAULT, Michel. O que é um autor? In: FOUCAULT, Michel.. *Ditos e Escritos: Estética: literatura e pintura; música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. 10. ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- PERRONE-MOISÉS, Leila. *Com Barthes*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002a. p. 111-120.
- SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002b.



# O realismo reciclado em *Eles eram muitos cavalos*

Júlia de Mello S. Oliveira

## Romance, a cidade: desdobramentos

*Eles eram muitos cavalos*, de Luiz Ruffato, publicado em 2001, gerou considerável fortuna crítica em razão do modo como a narrativa se estrutura e pelas temáticas que evoca. A maior parte de sua crítica estuda questões decorrentes da problemática que envolve a cidade – isto é, o espaço urbano: trânsito, anonimato, resistência, violência etc. – como motivadoras da forma que o romance assume. Por isso, muito se diz sobre a fragmentação e sobre a diversidade de vozes presente no texto como reflexo direto da caoticidade da cidade grande, caleidoscópica.

É certo que *Eles eram muitos cavalos* tem uma narrativa que evoca todas essas questões – temáticas e estéticas – por ter um enredo que narra, em fragmentos, o cotidiano da cidade de São Paulo e de seus moradores durante aproximadamente 24h. Os dois primeiros fragmentos situam tempo e espaço: “São Paulo, 09 de maio de 2000. Terça-feira”,<sup>1</sup> céu nublado ou parcialmente nublado, temperatura entre 14º e 23º, qualidade do ar entre regular e boa. Já o terceiro fragmento, “Hagiologia”,<sup>2</sup> é um texto sobre Santa Catarina de Bolonha, a qual “dedicou sua vida à assistência aos necessitados”, já indiciando, juntamente com as duas epígrafes<sup>3</sup> que introduzem a obra, os muitos cavalos sobre os quais se falará

1 RUFFATO, *Eles eram muitos cavalos*, 2012, p. 13.

2 RUFFATO, *Eles eram muitos cavalos*, 2012, p. 13.

3 “Eles eram muitos cavalos,/ mas ninguém mais sabe os seus nomes,/ sua pelagem, sua origem...” (MEIRELES, Romance LXXXIV ou dos cavalos da infidelidade, 1953) e “Até quando julgarei

e, os quais falarão, nos próximos 65 fragmentos que informam micronarrativas – organizadas cronologicamente, da madrugada do dia 09 de maio ao final da noite do mesmo dia – sobre o cotidiano da cidade, de seus moradores (permanentes ou temporários), de seus visitantes, o modo como a capital paulistana interfere na vida dessas pessoas e vice-versa.

Ou seja, cada fragmento posterior aos três primeiros conforma vozes que dizem modos de ver, compreender e viver a/na cidade. Vozes de pessoas econômica, cultural e socialmente diferentes as quais se relacionam de maneira igualmente diferente com esse espaço citadino. Assim, de cada fragmento emerge uma perspectiva da cidade, variável conforme classe social, formação ideológica e cultural, assim como a história de vida dos sujeitos que falam: pobres, miseráveis, subempregados, trabalhadores, pessoas de classe média, ricos, viajantes, mulheres, homens, negros, índios etc. Ao falarem de suas condições de vida na São Paulo daquele dia, falam de questões como: desigualdade social, corrupção, violência, (des)emprego, condições de trabalho e mercado de trabalho, hipocrisia, preconceito, minorias, desenvolvimento urbano e tecnológico, religião, fases da vida, (des)constituições familiares, relações de poder e interpessoais etc.

Esses modos de ver a cidade, que a modulam e são modulados por ela, ganham forma por meio de colagens, fluxo da consciência, interpenetração de planos narrativos, disposição gráfico-concretista e/ou cubo-futurista do texto, mistura de gêneros textuais (prosa, poesia, teatro, cartas, bilhetes, folhetos, listas, previsões astrológicas etc.), recursos fonéticos (como a aliteração, a repetição), oralização da linguagem, variação dos registros (formal, informal, urbano, regional), emprego diferenciado da pontuação, alterações tipográficas, desarticulação da sintaxe, linguagem sincopada, emprego de neologismos etc.

A obra não é imitação, interpretação, retrato, reflexo direto da cidade e das pessoas que a viveram em 09 de maio, mas estabelece outra relação com o real, por meio da experiência estética de uma espécie de “paideuma” da tradição romanesco-formal (que remonta à consciência adquirida após a crise da representação realista do final do século XIX

injustamente,/ sustentando a causa dos ímpios?”(Salmos 82, 2009).

sobre a relatividade da mimesis do real), mediada por nossa história/cultura e vice-versa. História e cultura medeiam formas e temas, assim como estes medeiam aqueles. Mediações que possibilitam o efeito representacional propiciador do fenômeno mimético. A obra, portanto, recicla enciclopedicamente técnicas estético-representacionais que remontam à propalada crise ecoando as tendências do gênero romance, desde o realismo e as ondas ficcionais posteriores à tal crise, remetendo a toda uma tradição romanesca subsequente à consciência narrativa da relatividade do efeito representacional, sugerindo algumas de nossas faces sócio-histórico-culturais contemporâneas.

### **Prolegômenos teóricos**

Ian Watt,<sup>4</sup> ao conceituar o realismo formal, diz que o romance é o gênero moderno por excelência, centralizador do problema da representação realista a ponto de diferenciar-se dos modelos narrativos anteriores porque permite imitação mais imediata da realidade que as demais formas literárias. Tal realismo consiste no modo como o romance engendra representação circunstancial da vida na ficção por meio de um conjunto de técnicas estéticas que raramente se apresentam em outros textos com alguma narratividade.

No entanto, o romance inicial, dos séculos XVIII e XIX, repetia a noção de representação enquanto imitação de um mundo orgânico e homogêneo em que os fatos se conectam conforme a lógica da verossimilhança clássica, sendo causas e consequências uns dos outros e dando à sua sequência uma noção de totalidade transcorrida em um espaço inteiro e estático. É só com a problematização desse modo tradicional de representar que se começa a tentar entender e conceber o efeito representacional e sua relatividade. Apenas quando se questiona a organicidade e homogeneidade da representação do real e entende-se que este não é acessível, sendo representável, somente as maneiras de percebê-lo, é que se pode falar no efeito representacional moderno. Mudança que corresponde à crise da representação.

<sup>4</sup> WATT, *A ascensão do romance*: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding, 2010, p. 12-36.

Ao longo da transição do século XIX para o XX, explica Pellegrini,<sup>5</sup> o escritor passou a ter de assumir outra postura diante da relação entre literatura e realidade, uma vez que ele perde sua “segurança objetiva” face ao mundo logicamente concebido; o sujeito deixa de ser instância cartesianamente suprema, considera-se a interioridade individual, subjetiva, questionando a razão, pilar estrutural e estruturante do pensamento metafísico. Assim, ainda explica Pellegrini,<sup>6</sup> o regime tradicional de representação entra em crise e passa-se a buscar novas poéticas e modos expressivos que dessem conta de materializar essa nova forma de perceber/pensar o mundo. Necessita-se de outra maneira de se relacionar com o real no plano linguístico-ficcional, portanto, de outros códigos de representação.

Ressalte-se que não se exclui o real, o social, o histórico, o mundo, apenas se consideram suas “refrações”.<sup>7</sup> Isso porque, ainda conforme Pellegrini,<sup>8</sup> muito se disse sobre a crise da representação como a morte do realismo e da própria representação. No entanto, parece que, ao contrário de ter levado à morte o realismo, a propalada crise o fez ressurgir, sob o influxo das vanguardas, refratado. É nesse sentido que Pellegrini fala que a contemporaneidade estaria marcada pela “crise da crise da representação” porque considera que a crise da crise seria a crise da ideia de que não há representação, referência, e, ao contrário, a retomada do realismo, sob nova roupagem, refratado: um realismo que se constitui como um conjunto de posturas e métodos representacionais, ele próprio uma espécie de “paideuma” das teorias e estéticas empreendidas ao longo da história da literatura ocidental para falar da realidade histórica, social, cultural e política de hoje.

Daí Pellegrini<sup>9</sup> conceber o realismo, via R. Williams, como um modo parcial, particular, subjetivo de materializar artisticamente/literariamente a relação entre indivíduo e sociedade, isto é, as diversas situações dos sujeitos no mundo, em seus aspectos íntimos/pessoais, assim como

5 PELLEGRINI, Realismo: a persistência de um mundo hostil, 2009, p. 23.

6 PELLEGRINI, Realismo: a persistência de um mundo hostil, 2009, p. 26-27.

7 PELLEGRINI, Realismo: a persistência de um mundo hostil, 2009, p. 29.

8 PELLEGRINI, Realismo: a persistência de um mundo hostil, 2009, p. 147-154.

9 PELLEGRINI, Realismo: a persistência de um mundo hostil, 2009, p. 32-33.

coletivos, dependendo, para tanto, das maneiras com as quais se maneja a apreensão das formas dessas relações e das formas de percepção das mesmas, mutáveis ao longo do tempo porque, base da representação, são histórico, social e culturalmente determinadas. Consequentemente, conforme a situação, o objeto, que se representa, há um modo de composição que organiza e dá forma, esteticamente, à representação em cada autor e em cada época. A tese da professora, portanto, de que o realismo persiste e é proteiforme se sustenta na medida de sua concepção enquanto postura (uma postura geral envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico etc.) e método (métodos específicos, técnicas estético-representacionais que dão forma à composição). E no sentido de mimesis, por fim, não se trata de tomar a relação entre representação e real como reflexo da sociedade, da história ou da cultura, uma vez que há um processo de mediação no qual aquilo a ser representado é modificado, o que depende, inclusive, das formações ideológicas que constituem autor e leitor.<sup>10</sup>

Wolfgang Iser já havia proposto que a arte literária é reformulação e atualização da plasticidade humana convertida em forma por meio da escrita, não se encerrando nas objetivações desse processo, que é sempre uma experiência historicamente confirmada.<sup>11</sup> Tal plasticidade humana reformulada, atualizada e incorporada, no espaço da linguagem, nas artes e sobretudo na literatura, só demonstra que elas não são essencialmente ficcionais, mas que esse espaço, sendo também ficção, estrutura-se a partir de elementos do real que não se esgotam na pura descrição. E é por meio da mobilização do imaginário do leitor, articulando-se nele elementos do real e ficcionais, que se dá o efeito representacional. A repetição de elementos da realidade no texto é o que permite ao leitor dar forma ao ficcional.<sup>12</sup>

Segundo Iser,<sup>13</sup> o mundo artificial/inventado, num primeiro momento, repete o mundo real/sócio-histórico (referência do mundo anteriormente mencionado). Essa repetição se dá a partir de um processo

10 PELLEGRINI, Realismo: postura e método, 2007, p. 141-142.

11 ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013, p. 26-27.

12 ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013, p. 31-56.

13 ISER, *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*, 2013, p. 31-56.

em que se selecionam e decompõem sistemas contextuais preexistentes à ficção (isto é, do plano sócio-histórico). Os elementos do real selecionados serão acolhidos pelo texto, desvinculando-se parcialmente da realidade, para combinarem-se entre si intratextualmente, dando concretude ao mundo ficcional. O que antes, no plano factual – sócio-histórico –, tinha significado estritamente lexical e função apenas designativa, agora integra um esquema de relações semânticas mais amplo e metafórico cuja função passa a ser figurativa. O leitor, em contato com tal construção, reconhece-a – em razão de convenções determinadas e historicamente variadas – enquanto estruturação de um discurso encenado, o que possibilita a percepção do mundo artificial como se fosse o real. Com Wolfgang Iser, segundo Costa Lima,<sup>14</sup> a representação alcança um lugar que, até então, no ocidente, não havia alcançado porque o estatuto da ficção ganha autonomia e a devida complexidade, afastando-se, absolutamente, daquilo que dela se pensou até o século XIX. No entanto, na defesa dessa perspectiva, Iser acaba muito preso no labiríntico universo da linguagem e do discurso, problematizando menos o que chamou de “historicidade”. Para Costa Lima, esse retorno à “historicidade” só poderia se dar recuperando a mimesis, perdida há muito desde a tradição clássica, atualizando e refazendo o seu conceito, assim como desfazendo alguns equívocos interpretativos relacionados ao termo ao longo do tempo. Assim, defende que a mimesis não sendo *imitatio* (não teria sido sequer no período antigo), supõe o ato da seleção de algumas parcelas de mundo descrito por Iser – ato que desorganiza a representação do mundo porque não o reproduz tal qual é, apenas reorganizando algumas de suas parcelas e dando-lhe outra configuração – e se constitui, diferentemente da ficção que só necessita de um arranjo linguístico-discursivo (como explicado por Iser), em face de um outro, isto é, a sociedade, o modo como está formada e as relações nela imbricadas. Assim, a mimesis insere os atos de fingir estruturantes da ficção num horizonte de usos e valores histórico, cultural e socialmente

14 LIMA, Enfim, a teoria do ficcional, 2006, p. 291.

determinados, importando os elementos selecionados histórico-sócio-culturalmente ressignificados, isto é, de acordo com a função que eles têm na sociedade.

Daí Costa Lima propor que a mimesis é a produção da diferença num horizonte de semelhanças, preceito que, na literatura, teria função estrutural e estruturante.<sup>15</sup> A mimesis literária costalimeana medeia o texto, seu efeito estético e a conseqüente produção de diferença. Não sendo, portanto, imitação, a mimesis transforma o conjunto de símbolos coletivamente compartilhados, produzidos pelo significado do texto, durante sua internalização, por um sujeito fraturado, que informa e reestrutura o real em unidades de sentido individuais as quais só podem existir num horizonte de expectativas da história e da cultura, que é também socialmente compartilhado: "A mimesis não é um fenômeno de preservação do figurativo [...] e sim a figuração de uma diferença sobre uma correspondência culturalmente motivada".<sup>16</sup>

É por meio da experiência estética que o efeito representacional revela essa diferença. Esta, só possível por meio da recepção, singulariza-se num espectro de "classificação comunitária" – conceito retomado a partir de Durkheim e Mauss. A representação, portanto, não é mais entendida como "correspondência fiel a uma cena prévia", mas, ao contrário, como um efeito que se dá via experiência estética, uma vez que essa "representação-efeito" passa a ter uma função estrutural, na arte e na literatura, de nos levar ao conhecimento da diferença num quadro de semelhanças.<sup>17</sup>

Esse reconhecimento não se dá sob a prenoção de verdade como substância naturalmente cognoscível na ordem das coisas. Por conseguinte, a mimesis não pode ser pensada a partir de uma suposta organicidade do mundo. Verdade e organicidade não fazem parte dessa reconsideração costalimeana da mimesis, uma vez que esta não está mais atrelada à concepção do mundo como um cosmo harmonioso, não desvelando, portanto, a verdade, como antes metafisicamente se pensava. Ela produz verdades, não permitindo que o sujeito, agora fraturado, centralize as

15 LIMA, *Trilogia do controle*, 2007, p. 508.

16 LIMA, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2014, p. 162.

17 LIMA, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2014, p. 147-151.

representações segundo o modelo do *cogito* porque esse sujeito não tem mais acesso à verdade substancial, ele a desconhece.<sup>18</sup> O sujeito é fraturado na medida em que ocupa posições diversas no interior da sociedade.<sup>19</sup> Assim, na mimesis, o sujeito, em si, não está exata e necessariamente presente da maneira mediata, mas suas posições diante do mundo.<sup>20</sup> Posições que não são fixas, não são constantes, sempre as mesmas: “fraturado, o sujeito é móvel e se mostra exatamente pela posição que assume”.<sup>21</sup> Nesse sentido, o efeito mimético-representacional não imita, copia, reproduz a realidade inclusive porque “se atualiza em um sujeito que interfere na representação”.<sup>22</sup>

Tânia Pellegrini, Wolfgang Iser e Luiz Costa Lima parecem ter perspectivas teóricas complementares e próximas, embora com fundamentações diferentes. A crise da representação, descrita por Pellegrini, e seus desdobramentos parece ser a base para a revisão da mimesis costalimeana, a qual é feita, principalmente, a partir da teoria izeriana. Em outras palavras, a ideia de mimesis como produção da diferença que ocorre a partir das fraturas do sujeito parece decorrer diretamente da chamada crise da representação. Do mesmo modo, o questionamento da ideia clássica de mimesis e de representação, assim como a moderna reformulação destas a partir da ideia de um sujeito fraturado corroboram para a necessidade de novos códigos que traduzam a relação com a realidade, bem como com a ideia de proteiformidade do realismo de Pellegrini.

Importa-nos, no entanto, as consequências de toda essa discussão para o romance, uma vez que, como disse Watt anteriormente, ela se apresenta de maneira mais essencial e central no romance do que em qualquer outro gênero literário. Nesse sentido, concepções como a linearidade, o princípio aristotélico da unidade da ação, a ideia de um universo ficcional harmoniosamente cosmogônico em que ações transcorrem num tempo (linear) e num espaço (orgânico) movidas pela

18 LIMA, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2014, p. 241.

19 LIMA, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2014, p. 199.

20 LIMA, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2014, p. 205-206.

21 LIMA, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2014, p. 197.

22 LIMA, *Mimesis: desafio ao pensamento*, 2014, p. 147.



lógica de causa e consequência não têm mais sentido em face de técnicas de fragmentação e polifonia diante da mudança que promoveu, portanto, a crise da representação e a reconsideração da mímesis. É também nesse sentido que o romance não morre com a crise representacional, mas se torna tão proteiforme quanto a própria ideia de representação, de realismo. Daí Fehér<sup>23</sup> propor a ambivalência do romance para defender sua permanência e proteiformidade: trata-se de um gênero burguês, na origem, que carrega, portanto, essa marca de nascença e desenvolvimento, assim como algumas de suas características, mas também expressa uma “sociedade puramente social” que supera esses laços de sangue. Com uma espécie de “orientação para o futuro”, o romance vai, ao longo do tempo, emancipando-se, liberando-se dos laços travados com sua origem, adquirindo uma aparência de liberdade que tem a ver com a liberdade da forma, ou sua “informidade”, e dos temas.

## **Uma crítica teoricamente fundamentada**

A crise da representação permite, portanto, reconsiderarmos a mímesis a partir das fraturas do sujeito, levando a pensar nas diversas formas que ensejam o efeito representacional por meio da experiência estética. Ela e seus desdobramentos, então, são base teórica para se refletir sobre a variabilidade do realismo, dos novos códigos de representação que levam a cabo a mímesis do real e, conseqüentemente, sobre a variabilidade da forma romanesca, uma vez que romance e representação, estando estreitamente conectados, como disse Watt, faz com que as mudanças pós-crise representacional reflitam diretamente na maneira de se conceber o gênero romanesco.

É interessante notar como *Eles eram muitos cavalos* materializa essa outra maneira de se representar e, portanto, de se fazer romance. Os episódios vividos pelas pessoas anônimas que estão/moram em São Paulo naquele dia são perspectivas, modos de ver, posicionamentos diante da cidade. Cada fragmento é uma versão de São Paulo, é um modo de vê-la em uma determinada circunstância específica vivida por um sujeito ou por sujeitos também específicos que subjetivizam a situação de modo

23 FEHÉR, *O romance está morrendo?* Contribuição à teoria do romance, 1972, p. 3-83.

que outros indivíduos poderiam (re)agir às circunstâncias vividas de outro modo. Não se acessa/conhece o todo da cidade, a cidade como um universo orgânico e harmonioso pautado no princípio da causalidade, senão que essas vivências individuais, as quais a traduzem em pedaços, fragmentos subjetivamente dados por olhares do presente. Por isso o livro ser, essencialmente, fragmentado e polifônico. Também por tudo isso importa pouco saber quem são as pessoas que vivem a e na cidade, “seus nomes, suas pelagens, suas origens”, suas histórias individuais, mas importa saber como um trecho destas histórias traduz a cidade, num ponto de vista, naquele momento e no lugar da cidade em que se passam.

Apesar de serem episódios organizados cronologicamente, são episódios independentes. No entanto, essas histórias individuais compõem uma história coletiva que é a da São Paulo naquele dia, a da São Paulo contemporânea, a da cidade grande na contemporaneidade e sua constituição cultural, política e econômica. Uma via de mão dupla se constitui nessa relação: público e privado se imiscuem na medida em que as subjetividades constituem uma coletividade, assim como o coletivo é a potência originária e latente ensejadora das vivências que o particularizam.

Portanto, o espaço protagonista maior do romance é dado nesse jogo de matizes que se entrecruzam. Os bairros paulistanos – que muito dizem de seus moradores ou das pessoas que lá estão – compõem essas diferentes paisagens privadas e coletivas constituídas em versões, faces da cidade, através de sujeitos que sequer se conhecem, mas que vivem, de modos diferentes, é claro, os mesmos temas, isto é, o cotidiano da cidade grande e todas as questões que o conformam: a desigualdade social, o desemprego, o subemprego, a violência, a sobrevivência ao mercado econômico e toda forma de disputa/relações de poder que nele está implícito, a riqueza, a pobreza, a solidão, a distância etc.

Chama a atenção o fato de como a proteiformidade do realismo, apontado por Pellegrini, que culmina contemporaneamente na sua ideia de realismo refratado, está fortemente vinculada à enciclopédica reciclagem das técnicas estético-representacionais empreendida por Luiz Ruffato em *Eles eram muitos cavalos*. O autor, como dissemos anteriormente, materializa, formalmente, os pontos de vistas de suas micronarrativas

por meio das mais diversas técnicas, já listadas anteriormente, que vão desde o descritivismo do realismo clássico até as técnicas mais inovadoras posteriores às vanguardas, remontando à problemática da crise da representação e reconsideração da mimesis e seus desdobramentos. Pellegrini<sup>24</sup> define esse realismo refratado exatamente como a convivência de diversas estéticas resultantes da famosa crise com outras técnicas, antigas e recentes, num só conjunto, mediando a representação do estado das coisas da sociedade brasileira contemporânea: caos urbano, desigualdade social, empobrecimento das classes médias, violência, sofisticação tecnológica das comunicações, indústria cultural, etc., elementos esses geridos pelos ideais do neoliberalismo e integrados/integrantes da globalização econômica. Ora, não poderíamos considerar *Eles eram muitos cavalos* exatamente como um protótipo disso?

Pellegrini e Costa Lima afirmam a relação da representação com o horizonte histórico-sócio-cultural do qual emerge. Percebe-se que *Eles eram muitos cavalos* também materializa essa relação no tratamento dado aos seus temas a partir de suas formas. Materializados seus temas sob as técnicas composicionais, o romance não é exatamente o reflexo ou a imitação da cidade. O instrumental técnico-enciclopédico, vivenciado na experiência estética, proporcionando o efeito da representação, implica que o que está dito não diz apenas o que designa literalmente, mas diz também o que não está ali, mas lá no horizonte sócio-político-histórico-cultural da contemporaneidade: que a cidade grande, como um grande conglomerado econômico, transforma as relações sociais, desconectando pessoas, num duro jogo exploratório que gera desigualdade, violência, consumo, solidão etc. E, ao dizê-lo, permite rever o mundo e ampliar a compreensão de nossa cultura e de nossa história por meio da literatura.

## Referências

BÍBLIA SAGRADA. A. T. Salmos. Barveri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009, cap. 82. Disponível em: <<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Salmos+73-85&version=ARC>>. Acesso em 23 set. 2019.

FEHÉR, Ferenc. *O romance está morrendo?* Contribuição à teoria do romance. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

24 PELLEGRINI,. Realismo: postura e método, 2007, p. 138-139.

- ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2013.
- LIMA, Luiz Costa. *Trilogia do controle*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Florianópolis: Editora UFSC, 2014.
- LIMA, Luiz Costa. Enfim, a teoria do ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *História, ficção e literatura*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 260-291.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. Letras de hoje. Porto Alegre, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/4119/3120>>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- PELLEGRINI, Tânia. Realismo: a persistência de um mundo hostil. Revista brasileira de literatura comparada. Niterói, v. 11, n. 14, p. 11-36, 2009. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/212/215>>. Acesso em: 14 nov. 2018.
- RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

# Performance poética: o estranhamento do leitor de poesia

Valéria Alves Correia Tavares

*[A Poesia] se ouve com os ouvidos e se vê com o entendimento.  
Suas imagens são criaturas anfíbias:  
são idéias e são formas, são sons e são silêncios.*

Octavio Paz

Considerando que diversas abordagens sobre o termo performance poética têm sido realizadas em diferentes áreas de estudos e, ainda, que uma das razões pelas quais esse assunto tem sido estudado é que, de acordo com o suíço Paul Zumthor, o poema se performatiza a cada leitura, isto é, na performance poética não há repetição de movimentos, mesmo que seja feita a leitura dos mesmos versos. Sendo assim, o presente artigo se apoiará, no que concerne aos conceitos de performance e leitura nos estudos do referido teórico. Dentro dos fundamentos apresentados por este autor, há a hipótese de que no processo de recepção existe uma mistura simultânea de sentidos estabelecida por ações que permitirão ao leitor “captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela importa, mais como ação do que pelo que ela possibilita comunicar”.<sup>1</sup>

Durante o momento da leitura e da interpretação do poema, o leitor vivencia uma “situação transitória e única”, classificada pela teoria zumthoriana como a busca por um esclarecimento de como perceber a necessidade de captar a performance como posicionamento performativo e percebê-la no instante e sob uma perspectiva em que ela interessa mais como ação do que o que ela possibilita comunicar, pelo fato de ser a performance uma “ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”.<sup>2</sup> Uma dinâmica

1 ZUMTHOR, *A letra e a voz: a “literatura” medieval*, 1993, p. 219.

2 ZUMTHOR, *Introdução à poesia oral*, 2010, p. 31.

que favorece a leitura performatizada da poesia e contribui para uma das diferentes possibilidades de interpretação que o poema permite.

Servindo desses pressupostos, é possível afirmar que pensar a leitura é pensar a interpretação de acordo com a teoria de Umberto Eco,<sup>3</sup> que designa ao destinatário a função de atualização e interpretação, por meio de um movimento que permitirá o funcionamento do texto. O referido teórico menciona que a leitura de uma obra pressupõe determinada participação do leitor, pois “quando um texto é produzido [...] o autor sabe que esse texto será interpretado não segundo suas intenções mas segundo uma complexa estratégia de interações que coenvolve também os leitores”.<sup>4</sup> É favorável enfatizar que a compreensão de determinada leitura exige conhecimento prévio que ajudará no processo de entendimento e interpretação. Por isso, o teórico esclarece: “destarte, todo ato de leitura é uma transação difícil entre a competência do leitor (o conhecimento de mundo compartilhado pelo leitor) e o tipo de competência que um dado texto postula para ser lido de maneira econômica”.<sup>5</sup> A economia de leitura, defendida por Eco, faz referência a não existência de excessos e às perspectivas de um acordo entre uma “comunidade de leitores”.<sup>6</sup>

No livro *Performance, recepção, leitura*, Zumthor apresenta de forma prática, direta e consistente, alguns conceitos e sentidos atribuídos à performance. Na referida obra, as significações são expostas de maneira clara e acompanhadas por uma intuição poética, onde o autor afirma “que a performance é o único modo vivo de comunicação poética”.<sup>7</sup> Para realizar as exposições, o teórico utiliza como exemplo parte de sua infância parisiense, todavia, o entendimento da performance assistida inúmeras vezes durante sua infância entra em cena anos depois, quando descreve a emoção sentida naqueles momentos. O retorno da memória emocional expressa a importância da narrativa oral e as contribuições

3 ECO, *Os limites da interpretação*, 2015.

4 ECO, *Os limites da interpretação*, 2015, p. 84.

5 ECO, *Os limites da interpretação*, 2015, p. 84.

6 Eco utiliza a expressão para enfatizar a importância do leitor. Em sua concepção à medida que a finalidade do escritor é colocada diante do processo de interpretação, o leitor fica responsável por apresentar significado ao texto.

7 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 37.

transferidas do narrador para o leitor, enriquecendo o imaginário dele. A extensa narração apresentada por Zumthor é composta por aspectos teatrais e ambientais, nos quais o espetáculo e o jogo são importantes elementos que equivalem à sua noção de performance.

Com base nas narrações de Zumthor, associam-se o encadeamento da oralidade com a maneira de se considerar na contemporaneidade o vínculo entre o texto escrito e sua enunciação performática. Os fatos por ele narrados retomam, ainda, a teoria de Richard Schechner, quando o autor traz à lembrança que “esta questão de múltiplas realidades, cada uma sendo o negativo de todas as outras, não só aponta para uma peculiaridade do palco mas, mais do que isto, localiza a essência da performance”.<sup>8</sup>

A inter-relação da teoria de ambos os autores, proporciona a percepção dos aspectos de cada ator presente no texto zumthoriano (Zumthor criança, cantores de rua, espectadores, o camelô, as meninas, as vendedoras) dentro das relações em trânsito e favorece a observação de cada nuance das ações nos momentos das “idas e vindas entre o subúrbio”.<sup>9</sup> Além disso, as apresentações musicais assistidas tornam-se um jogo em cena que remete à transformação e o transporte de Zumthor durante este processo da pesquisa. É válido lembrar que, por meio de um momento diferenciado na rotina dos parisienses, as cenas observadas e registradas pelos atores envolvidos instauram possíveis transformações e inserções posteriores para facilitar o transporte da teoria zumthoriana, com a abertura de caminhos que levam às descobertas e as estratégias que colaboram para que esta se efetue de maneira a desvelar os questionamentos. Uma relação contínua que possibilita o trânsito mencionado nas reflexões de Schechner.

Os aspectos presentes em *Performance, recepção, leitura* possibilitam perceber que para a performance, enquanto ato, modificar o conhecimento é necessário a copresença do autor e do espectador, dentro de um cenário nas imediações do acontecimento, tendo como aporte o gesto, a palavra em movimento, o ambiente, os sons e o corpo. A

8 SCHECHNER, Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral, 2011, p. 160.

9 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 32.

existência da necessidade dessa presença em uma situação performancial é que faz Zumthor, ao ler o texto ou cantar a melodia presente em sua memória, concluir que “a ilusão era um pouco mais forte mas não bastava, verdadeiramente”.<sup>10</sup>

Para este teórico, a recepção performancial acontece quando a posição do corpo e as características do espaço determinam a concepção no ato da leitura, neste caso, o autor remete a ideia de que a performance acontece quando a obra está em cena e a “leitura solitária”<sup>11</sup> atua mais diretamente no interior de um corpo. Todavia, é possível perceber a inter-relação existente entre performance e leitura, quando o autor sugere que “a performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a disseminá-la, mas, na medida do seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la”.<sup>12</sup> Nesse sentido, é necessário voltar o olhar para a recepção performancial, quando Zumthor menciona que a reconfiguração de uma cena enunciativa tem capacidade de atualizar o texto escrito em uma cena, isto é, uma obra projetada, faz referência à tese que aponta a escrita poética como um gênero que requer uma leitura silenciosa para que seja possível a reconstrução da presença e do corpo, por meio da imaginação criadora do leitor.

“Para além da materialidade do livro, dois elementos permanecem em jogo: a presença do leitor, reduzido à solidão, e uma ausência que, na intensidade da demanda poética, atinge o limite do tolerável”,<sup>13</sup> por meio de um jogo corporal e intelectual que sustenta a presença tanto do ouvinte, quanto do intérprete. A tarefa do leitor de reconfigurar a interpretação propõe uma capacidade de transportar a intenção do autor ou a própria exteriorização do texto, por meio de uma relação de associação entre quem lê e quem escreve, proporcionando uma atualização textual que aceita as condições que o enunciado do poema propõe.

Ler uma obra escrita, neste caso, é participar do processo de recepção mencionado na teoria de Zumthor, de maneira que haverá uma

10 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 32.

11 Zumthor conceitua a leitura solitária, do tipo silenciosa como “puramente visual”, que marca um grau performancial próximo do zero. (ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 68).

12 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 69.

13 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 67.



mistura simultânea de sentidos entre o corpo, a emoção e o intelectual do sujeito. A ênfase dada à comunicação poética na obra do referido autor corrobora com o reconhecimento de um diálogo entre a performance e a leitura, de maneira que sugere ser possível haver uma inter-relação entre os agentes (leitor, espectador, autor, artista, personagem, obra) envolvidos no processo artístico no momento da interpretação. Há uma defesa relacionada à elementos de ilusão e de performance, quando o autor sugere que é possível o leitor se envolver com a obra a ponto de construir sua própria ilusão.

Na obra *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*, durante uma entrevista com André Beaudet, Zumthor<sup>14</sup> compartilha a noção de *performance*<sup>15</sup> de maneira sintetizada. O autor apresenta este ato como a exposição de uma mensagem poética, por meio da voz e o que a acompanha, não a voz falada, mas a voz como *performance*, como gestos ou todos os movimentos corporais. Sendo assim, de acordo com a teoria zumthoriana, a *performance* é citada como “um ato teatral, em que se integram todos os elementos visuais, auditivos e táteis que constituem a presença de um corpo e as circunstâncias nas quais ele existe”,<sup>16</sup> reforçando a ideia de mistura simultânea de sentidos.

Ainda considerando a possibilidade de envolvimento mencionada por Zumthor,<sup>17</sup> é possível discutir a atualização da interpretação de determinada obra no momento da *performance*, que é considerada um “ato de presença no mundo e em si mesma”,<sup>18</sup> isto é, a ação que o leitor recebe e interpreta do narrador, a maneira que a história é contada e o modo que se atualiza sempre que for lida/contada. Esse acontecimento é traduzido por Zumthor como sendo o “reconhecimento. A performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu reconheço, da virtualidade à atualidade. [...] Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela a marca”.<sup>19</sup>

14 ZUMTHOR, *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*, 2005.

15 Quando o termo performance estiver destacado, refere-se à citação da obra *Escritura e Nomadismo: entrevistas e ensaios*, de Paul Zumthor, na qual o autor a utiliza em destaque.

16 ZUMTHOR, *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*, 2005, p. 69.

17 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014.

18 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 67.

19 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 35.

A performance proporciona ao leitor uma relação que possibilita experimentar novas percepções do signo poético, uma vez que sua visibilidade é considerada estética e não meramente conceitual. Partindo da teoria zumthoriana, é possível afirmar que o estudo da performance abrange um tempo e um espaço, uma palavra e um sentido, um local e uma situação de modo que quem interpreta o poema também o performatiza, não havendo barreiras que demarquem limites no momento da interpretação, considerando que “nenhum texto é lido independentemente da experiência que o leitor tem de outros textos”.<sup>20</sup> Neste caso, pode-se dizer que essas percepções conseguem modificar o conhecimento do sujeito, uma vez que,

toda poesia atravessa e integra, mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto. [...] Ora, todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser. Por isso, a cadeia epistemológica continua a fazer do vivente um sujeito; ela coloca o sujeito no mundo. Minha leitura poética me “coloca no mundo” no sentido mais literal da expressão.<sup>21</sup>

A partir desse enquadramento, percebe-se a importância de se compreender a concepção da ideia de performance, de maneira a não se limitar a pormenorizar ações individuais interpretativas, pois é sabido que existem movimentos e naturezas diferentes, nos quais é possível colocar o corpo como promotor de conhecimento, lembrando que, de acordo com a teoria zumthoriana, esta inter-relação estabelece relações entre corporeidade e apreensão do espaço – “os eixos espaciais direita/esquerda, alto/baixo e outros são apenas projeção do corpo sobre o cosmo”.<sup>22</sup> Portanto, acredita-se que as interpretações, as representações e as proposições estabelecidas no ato da leitura farão com que a performance estabeleça parâmetros que possibilitem haver/fazer recortes da obra em momentos apropriados, proporcionando o encantamento ou mesmo o estranhamento.

20 ECO, *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*, 2002, p. 64.

21 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 79.

22 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 75.

É importante lembrar, ainda, que a motivação instaurada pelo deslocamento do contexto da obra para o contexto do leitor, se estabelece através da comunicação ocorrida, a partir de um intrínseco abarcamento pela imaginação de quem a analisa. Diante disso, vale considerar que a análise contribuirá com um avanço no campo interpretativo da obra e suas funções de significância, o que poderá, mais uma vez, gerar encantamento ou estranhamento, devido a densa relação texto-imagem que lhe caracteriza, reforçando a teoria de Zumthor, quando o autor traz à lembrança que “a função comunicadora se sobrepõe à significância, textos, ritmos, tempo e lugar concentrados em uma implosão de sentidos mais que dispersos em cadeia discursiva de significantes”.<sup>23</sup>

A teoria zumthoriana sugere que a relação ocorrida entre o leitor e a obra é individual e apresenta práticas de leitura regidas pelo “papel do corpo na leitura e na percepção do literário”.<sup>24</sup> De acordo com esta teoria, percebe-se que ao corpo cabe entendimento e escuta, considerando o nível textual envolvido no processo analítico. E ainda, para assimilar as alterações sentimentais percebidas por meio do estreitamento das relações, é necessário haver inquietações e momentos de relaxamento, que levarão da inquietação à sensação de integralidade, facilitando a interação com a recepção performancial e, ainda, suscitar a comunicação que pode aprimorar o transporte e a aproximação de uma possível transformação no leitor. Essa transformação é analisada pelo autor como emoções causadas no momento da leitura e da interpretação da obra.

Em suas análises, Zumthor busca uma melhor definição para o termo *performance* quando levanta questionamentos a respeito do papel do corpo na leitura e na recepção. Para ele, a relação existente entre a obra e o leitor pode ser analisada, conforme mencionei anteriormente, como ideia de *performance*. Para tanto, o teórico enfatiza que o hábito da leitura não pode ser classificado apenas como recorrência da ação visual, mas, por um simultâneo grupo de características humanas, fenômenos emocionais e ambientais que se envolvem neste jogo, permeando a existência do que é apresentado na obra e o desejo de concretizar uma

23 ZUMTHOR, *Introdução à poesia oral*, 2010, p. 175.

24 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 27.

interpretação capaz de captar a relação no momento do encontro com o corpo. A partir disso, se estabelece o elo da leitura com a performance e se enfatiza a definição de que “a leitura se enriquece com a profundidade do olhar”.<sup>25</sup>

Ao explicar a intensidade da performance entre os atores envolvidos no processo interpretativo, a teoria apresentada promove a reflexão de verificar como a obra e a influência desta é exercida sobre o meio social, no que tange a aspectos da universalidade dos conflitos e sentimentos relativos ao crescimento pessoal e à compreensão do mundo, podem, por intermédio de uma visão, desempenhar um papel libertador e transformador. O momento da influência, no ato da leitura, pode, de acordo com as análises de Schechner, ser classificado como um espaço de transição onde o leitor se transforma em um “não-eu”, proporcionando uma ênfase para a importância do processo criativo, instaurando um diálogo com o instrumento da obra, de modo que o processo artístico será visto como um todo e o leitor deixará de ser temporariamente o que era para entrar na performance.

No caso da análise de uma obra, quem a lê é levado à indeterminação, pela maneira com que se define a estrutura narracional da mesma. Isso assegura condições de leitura, convenientes pela cultura, pelo tempo e pelo espaço, gerando um encadeamento que familiarizará a narrativa às propriedades da própria leitura e, ainda, elaborar-se-ão critérios que se traduzem no reconhecimento específico do gênero, englobando o ato da leitura por fruição.

Não só as narrativas, mas também as ações corporais dramáticas expressam crises, separações e conflitos. [...] Todos os sistemas de transformações performativas também incluem a incompleta, desequilibrada transformação de tempo e espaço: fazendo os específicos “onde e quando” no particular “aqui e agora”, de forma que todas essas quatro dimensões sejam mantidas no jogo.<sup>26</sup>

Considerando as proposições apresentadas por Schechner, quando este sugere que as transformações ocorridas no processo artístico se desnudam de identidades e lugares, vale lembrar que na leitura de uma

25 ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 72.

26 SCHECHNER, *Performance e antropologia de Richard Schechner*, 2012, p. 19.

determinada obra, por exemplo, é necessário atentar-se a alguns aspectos específicos presentes na elaboração da linguagem, pois o discurso do autor na medida em que recria a linguagem em sua multiplicidade significativa tem o poder de gerar a si mesmo um contexto próprio, que possibilita expor a sociedade e a cultura do seu passado ou de sua contemporaneidade, sem esquecer-se “que contextos comunicativos não são ditados pelo cenário social e físico, mas emergem de negociações entre os participantes das interações sociais”.<sup>27</sup>

É possível considerar que o estímulo caracterizado pelo conceito zumthoriano que apresenta a relação tempo-espço como um entendimento sensorial e intelectual remete o valor estético estabelecido por meio da compreensão, da recepção e da interpretação de uma obra. Além disso, pode-se dizer que esse vínculo expõe sentimentos advindos de uma nova percepção da realidade proporcionada pela fruição do leitor e pelo conhecimento adquirido, através da performance. Essa dinâmica analítica sugere a superação de uma distância, de um distanciamento cultural a partir da incorporação do estranhamento, considerando que uma técnica inevitável na leitura é a busca pela linearidade e uma clareza da linguagem. Trata-se, portanto, do envolvimento apontado pelo referido medievalista, no qual sugere ser performático o momento em que a leitura acontece, mesmo que a atitude do leitor seja mais visual que oral, o ato se adentra no campo da *vocalidade*,<sup>28</sup> que para este autor é considerada “operação não neutra, veículo de valores próprios, e produtora de emoções que envolvem a plena corporeidade dos participantes”.<sup>29</sup>

Zumthor menciona haver um poder sugestivo derivado da predominância dos ritmos existentes na arte poética que reivindica “a necessidade (seja na simples leitura em voz alta de um texto escrito) de uma 'eloquência' particular”.<sup>30</sup> Tendo em vista essas análises, percebe-se que a promoção do fruir acontece devido à subjetividade que se encontra expressa no momento da leitura, considerando ser a leitura a própria

27 BAUMAN; BRIGGS, *Poética e performance como perspectiva crítica sobre a linguagem e a vida social*, 2006, p. 200.

28 Grifos do autor.

29 ZUMTHOR, *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*, 2005, p. 141.

30 ZUMTHOR, *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*, 2005, p. 146.

escuta da voz, a qual sintetizada à energia corporal sugere um ritual a consubstanciar algum evento passado. Nestas vias, “o ouvinte (mesmo sendo o próprio leitor) segue o fio; neste momento, nenhum retorno é possível, a mensagem deve ser passada imediatamente”.<sup>31</sup> Uma prática que promove a interpretação e a fruição ao leitor, de modo a favorecer uma visão contemplativa da performance corporal que se tornará coadjuvante à apreensão da palavra, um processo momentâneo que estabelece vínculo entre o sentido e o som.

Nestas circunstâncias é possível considerar que os códigos escrito e oral podem ser afins e, de acordo com a teoria zumthoriana, também existe a possibilidade de um estimular o outro. Em outras palavras, o texto escrito, ali na página simplesmente escrito, a partir da minha leitura silenciosa pode ter uma performance que Zumthor classifica como “puramente visual”, que marca um grau performancial próximo do zero.<sup>32</sup> Mas a partir do momento que leio esse mesmo texto em voz alta, percebo mais ainda o trabalho da subjetividade do poeta, que vai se impondo à minha subjetividade, seria a relação da subjetividade do poeta com a minha subjetividade.

À medida que eu leitor me identifico com o poema e aquilo que o poema me possibilita, a subjetividade poética do sujeito que está ali disponibiliza elementos para a construção da minha performance. A relação estabelecida entre o leitor com o texto analisado, de acordo com a maneira que será interpretado, transferirá uma mutualidade que expõe a parceria entre uma relação de desejo e um pensar, ou seja, a ação e a recepção de outro conceito, com outro evento do pensamento. Uma característica que sustentará a ideia de não haver comprometimento em reconhecer, nem harmonizar, apenas a casualidade entre entendimento, concepção e compreensão. Uma possibilidade de interpretação que não é dada, pelo contrário, que se produz a partir do embate com aquilo que força o pensar, o interpretar e o reconhecer, possibilitando a efetivação da ruptura mencionada na teoria do autor em questão.

31 ZUMTHOR, *Escritura e nomadismo*: entrevistas e ensaios, 2005, p. 146.

32 Zumthor conceitua a leitura solitária, do tipo silenciosa, como “puramente visual que marca o grau performancial mais fraco, aparentemente próximo do zero”. (ZUMTHOR, *Performance, recepção, leitura*, 2014, p. 68).

De modo geral, é possível apresentar a poesia como uma essência que representa a voz e traduz anseios, por meio daquele que é capaz de sintonizar aquela essência – o poeta. E ainda, um reforço para a ideia de que a linguagem muda e interfere na leitura dessa essência, isto é, a própria introdução de uma citação acompanhada por uma fala interferirá na subjetividade. Vejamos alguns versos de Edival Lourenço para o entendimento das reflexões.

sempre me olhava com o ar ladino  
de quem sabia mais do que dizia  
e murmurava com malícia

*ah! esse então é o menino  
que andou atirando pedras  
na pomba do Divino!*<sup>33</sup>

Ao realizar a leitura dos versos, a indicação que aponta para a questão da performance oral é exposta, porque o ato de se fazer uma leitura silenciosa ou pausada estabelecerá a performance zero do Zumthor, aquela “puramente visual”, com um grau performancial próximo do zero. Portanto, é necessário haver movimento no ato de ler, por meio da linguagem emotiva que buscará uma cumplicidade com o leitor na mesma emotividade. Seria, por assim dizer, a interferência do leitor com a emotividade, e essa mesma emotividade exigirá ao falar o poema o desencadeamento das modulações da subjetividade no texto do sujeito lírico, por meio de uma ação que expõe o texto poético, aquele que se encontra sem referência/acordo/interferência, à subjetividade do leitor. Essa subjetividade que vai construindo o poema vai também construindo, indiciando, interferindo na recepção do leitor e, principalmente, nessa recepção oral que é performática.

A potencialidade da interferência do leitor, no que concerne à poética da voz enquanto ato performático é, por assim dizer, a consolidação do ato poético, uma representação pela busca de si, suas tradições, seus limites, suas superações, um alimento para a subjetividade humana. Como revela Eco, “entre a inacessível intenção do autor e a discutível

33 LOURENÇO, *Poesia reunida (1983-2013)*, 2014, p. 47. (Grifos do autor).

intenção do Leitor, está a intenção transparente do texto que contesta uma interpretação insustentável”,<sup>34</sup> consubstanciando a relação contínua e singular, por meio da poesia, entre autor, leitor e obra. Dessa maneira, vale ressaltar que o estranhamento do leitor contribui para a (re)criação do ato performático, uma ação que reforça a mistura simultânea de sentidos apresentada por Zumthor.

## Referências

BAUMAN, Richard; BRIGGS, L. Charles. Poética e performance como perspectiva crítica sobre a linguagem e a vida social. Tradução de Vania Cardoso. *Ilha: revista de antropologia*, Florianópolis, v. 8, n. 12, p. 185-229, 2006.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LOURENÇO, Eival. *Poesia reunida (1983-2013)*. Apresentação de Iuri Pereira. São Paulo: Ex Machina, 2014.

SCHECHNER, Richard. Pontos de contato entre o pensamento antropológico e o teatral. Tradução de Ana Letícia de Fiori. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 20, n. 20, p. 213-236, 2011.

SCHECHNER, Richard. *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Organização de Zeca Ligiero. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. Tradução de Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

34 ECO, Os limites da interpretação, 2015, p. 91.



# Políticas do sensível na correspondência de Vinicius de Moraes ou o diabo da profissão

Rafael Martins da Costa

Gostaria de iniciar esta fala pelo espanto que me causou o título de um pequeno livro de Didi-Huberman: *Que emoção! Que emoção?* Nesse livro, que é a transcrição de uma conferência feita pelo ensaísta francês para jovens secundaristas, encontramos já no título a expressão daquilo que o autor chama de “gesto filosófico”:<sup>1</sup> em primeiro lugar, o espanto, a emoção, a exclamação; em segundo e contemporânea a ela, a reflexão, a pergunta, a interrogação: *que emoção?* Retorno a essas duas frases porque elas condensam atitudes complementares e muito importantes para os estudos literários. Creio que, se desperdiçamos nossa vida lendo livros e falando sobre os livros que lemos, é porque as emoções que eles despertam em nós, nos levam a querer refletir sobre essas emoções.

Assim, se em nossos textos acadêmicos, muitas vezes estragamos as metáforas ao explicá-las, é porque nossa ruína é esta: os afetos que a literatura engendra em nós vêm acompanhado de um outro afeto, a dúvida, o desejo de se deter um pouco mais sobre aquele objeto que nos provocou tal afeto, tentando resgatar pela via frágil da razão aquilo que experienciamos. Por isso, enchemos desnecessariamente o mundo com nossos artigos, conferências, teses, monografias, boas para nada.

Não conseguimos e não podemos dar garantia de que esses textos que produzimos valem a pena, porque a própria literatura tem nos ensinado sistematicamente que é um erro dar garantias de que a

1 DIDI-HUBERMAN, *Que emoção! Que emoção?*, 2016, p. 10.

leitura vale a pena. No entanto, somos instados a todo o momento a justificar as fortunas que recebemos para desenvolver nossas pesquisas. Se quisermos preservar nossas regalias, nossas bolsas de estudos que nos permitem ser “esquerdistas de *Iphones*”, temos que preencher relatórios, acumular linhas no Lattes, para tentar justificar que o que fazemos é importante. Enquanto isso, arruinam a democracia em um golpe de Estado, disfarçado em uma cruzada anticorrupção, que levou ao poder os maiores bandidos do país. Os estudos literários não cabem no receituário antidemocrático e ultraliberal que aí está.

Nos últimos dias, os ataques a artistas têm confirmado a percepção de que o reacionarismo está mesmo decidido a definir os limites do pensável, estipulando o que deve e o que não deve ser feito na arte. Notamos isso, nos ataques do MBL à exposição *Queermuseu*, mas também na denúncia do machismo da canção “Cantigas”, de Chico Buarque. Jacques Rancière, em um livro também pequeno, ensina que a política, por determinar os limites do pensável, também é estética.<sup>2</sup> O que o reacionarismo quer nos impor é exatamente um limite, determinar quais emoções devem e quais não devem ser sentidas.

Mas por que, se impõe limites, o reacionarismo cresce tanto? Suponho, sem nenhum rigor sociológico, um palpite: é que os reacionários vendem afetos. Segurança, ao militarizarem nossa rua e dizimarem a população negra; estabilidade, ao estabelecerem a propriedade como deusa; identificação, quando assassinam o travesti; proteção, quando pastores pedófilos acusam artistas de pedofilia; saciedade, quando nos envenenam com os agrotóxicos que elegem a bancada ruralista.

A literatura e muito menos os estudos literários não podem competir com esses afetos, porque a ambos não têm garantias a oferecer. Ao contrário, o que a literatura insiste em fazer é evidenciar o cinismo de todas essas garantias. Por isso, se voltam com tanto ódio para os museus. Por isso, suspendem o financiamento de pesquisas sobre literatura. Por isso, querem fechar uma universidade como a UERJ, que foi a primeira a implementar o sistema de cotas raciais no Brasil. Nestes últimos dias, estamos sendo obrigados a discutir o absurdo, a defender o direito à arte,

<sup>2</sup> RANCIÈRE, *A partilha do sensível*, 2000, p. 16.

o direito ao conhecimento. Tudo isso certamente nos causa um extremo cansaço e coloca diante de nós uma pergunta incontornável: “por que diabos insistimos nessa profissão?”.

Essa pergunta que nos arruína, talvez possa nos levar adiante. A dúvida sobre se vale a pena ou não tocarmos em frente nossos estudos pelo menos nos livra da associação com o poder, nos livra dos conchavos que podem ser fatais para o pensamento crítico. Ao nos posicionarmos de dentro dessa pergunta, não estamos fazendo coro com aqueles que questionam a viabilidade econômica dos estudos de pós-graduação, sobretudo os que têm como objeto as chamadas “humanidades”. Penso, por outro lado, que esta pergunta nos pode levar a uma verdade: qualquer que seja o sentido que queiramos dar ao fato de fazermos pesquisa hoje, a justificativa não está na coincidência entre os nossos estudos e os interesses do poder. Porque o poder não se interessa pelas provocações, por aquilo que a literatura pode oferecer: afetos que instauram perturbações na ordem, que instauram (ainda que fragilmente) temporalidades em que as coisas poderiam, simplesmente, ser de outra maneira.

Neste evento dedicado à memória de Antônio Candido, me parece ser oportuno relembrar o seu emblemático ensaio “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”. Nele, Candido registra uma mudança na sociedade brasileira, surgida com o aumento da oferta da educação básica no período coberto pelo seu ensaio. Naquela primeira metade do século XX, houve uma redução significativa do número de analfabetos no país, de modo que, no final dos anos 1940, quase 50% da população era alfabetizada – um número lamentável, se considerarmos a outra metade, mas bem melhor do que os míseros 16% do início do século. Porém, essa massa que se alfabetizou não teve acesso a uma “cultura literária”, porque justamente quando se escolarizava, as formas escritas de expressão entravam em relativa crise, ante a concorrência de meios expressivos novos, como o rádio, o cinema, as histórias em quadrinho”. Por isso, assinalava Candido, a alfabetização da população não tinha produzido um público para a literatura, porque à medida que se alfabetizava essa população consumia não as formas escritas, mas a cultura audiovisual da indústria cultural que, por aqui, já formara seus barões da República. No final do ensaio,

Candido apontava dois perigos para a literatura: tentar disputar o público com os outros meios expressivos ou, então, cometendo a heresia oposta, esquecer-se dele, refugiando-se em uma linguagem sem comunicação.<sup>3</sup>

Não retorno a este texto de Candido com o propósito de atualizá-lo de uma forma barata, tapando as diferenças entre o presente e passado. Mas o leio, pensando no quê esses “perigos” significam para nós, hoje. Especialmente, no segundo deles, que parece ter sido o equívoco a que sucumbimos, por vezes. Na tentativa de nos contrapor a uma consciência tecnicista, terminamos por nos aproximar perigosamente dela, produzindo uma linguagem especializada demais, feita para os cientistas da área, que se refugia do mundo e reage aristocraticamente a ele.

Mas não somos aristocratas com nossas bolsas de dois mil reais. Não defendo isso e, sinceramente, me espanto quando creem que o somos. Tampouco acredito que a solução seja a heresia oposta: tentar baratear a nossa linguagem para levá-la às “massas incultas”. Se assim o fizéssemos, só confirmaríamos o primeiro perigo destacado por Candido: querer competir com a comunicação rasteira que não exige esforço.

Talvez seja necessário ouvir o diabo que nos faz insistir nessa profissão. Esse diabo defende sempre o primado das emoções, a relevância de nos entregarmos aos textos e receber em troca um arpejo nos pelos da barba, no canto da orelha, em uma veia da perna. Esse diabo que nos coloca a emoção, que suscita a reflexão, nos pede que nunca percamos a impostura necessária ao trabalho intelectual, que nunca percamos o medo de entornar o caldo.

Em uma palavra, é extremamente útil ao autoritarismo o silêncio dos artistas e dos intelectuais. É a esse silêncio que estamos, sutilmente, sendo forçados. Diante do quê estamos, neste momento em que determinadas emoções são consideradas viciosas, inadequadas aos “homens de bem”? Talvez estejamos, mais uma vez, diante daquela placa que Drummond já avistara: “E há em todas as consciências um cartaz amarelo: ‘Neste país é proibido sonhar’”.<sup>4</sup>

3 CANDIDO, *Literatura e cultura de 1900 a 1945*, 2010.

4 ANDRADE, *Seleção de prosa e verso*, 1995, p. 32.

Assim age a censura, limitando os limites do pensável, por meio da imposição de barreiras ao representável. Em um país ainda pouco acostumado com a rotina democrática, o apagamento da memória é uma importante ação para que a história continue a seguir o seu curso não revolucionário, consolidando o poder nas mãos dos mesmos barões que desde cedo impuseram a violência como a legenda que estrutura as relações sociais no Brasil.

Por isso, resgato, na última parte de minha fala, um trecho da correspondência entre os poetas Vinicius de Moraes e Manuel Bandeira. Em carta escrita no final do ano de 1948, Vinicius pede que Bandeira lhe aconselhe a respeito de um verso que ele escrevera no poema “Pátria minha”, então inédito.

O poema “Pátria minha”, de que te falei, tem um verso assim:  
“A minha pátria não é filha de negociante nem mulher de militar”  
Diga se você acha que vão me despedir ou prender por causa disso.  
Por que estou para mandar o poema para o Diário carioca. Não quero tralhadadas agora.<sup>5</sup>

Naquele momento, Vinicius ocupava o cargo de vice-cônsul no Ministério das Relações Exteriores e temia que o verso de seu poema lhe causasse problemas institucionais, já que o Brasil era governado pelo general Eurico Gaspar Dutra. A resposta de Bandeira vem na carta seguinte:

Ontem fui ver o Rodrigo [Melo Franco de Andrade] no ministério e consultei-o sobre o verso de “Pátria minha”. Ele acha perigoso para você deixá-lo no poema. O momento aqui é de reação e não faltará um f. da p. que o remeta diretamente ao [presidente da República, Eurico Gaspar] Dutra.<sup>6</sup>

A versão final do poema publicado na Antologia poética de Vinicius não contém o verso. O caso de “Pátria minha” é significativo porque faz ver como questões de ordem prática acabam interferindo na produção de um determinado poeta, sobretudo em momentos de fortalecimento

5 Carta para Manuel Bandeira, 17 de fevereiro de 1948, datiloscrita. Acervo Vinicius de Moraes. Série Correspondência Pessoal. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa (Grifo do autor).

6 Carta para Vinicius de Moraes, 12 de março de 1948, manuscrita. Acervo Vinicius de Moraes. Série Correspondência Pessoal. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.

do reacionarismo. A carreira, nesse caso, impõe restrições à liberdade criadora: aqui, Vinicius é um diplomata poeta, e não um poeta diplomata. Tem-se, pois, um caso ilustrativo das consequências negativas de um certo acanhamento da nossa esfera pública. Mesmo publicando seus trabalhos na imprensa, grande parte da *intelligentsia* brasileira dependeu/depende de cargos na administração pública – e, por vezes, isso significou/significa um prejuízo para o fortalecimento de uma esfera pública no Brasil –<sup>7</sup> especialmente, se considerarmos que um dos obstáculos à formação de uma arena em que o debate se dá no plano da razão é a existência de acordos explícitos ou velados que forcem um comportamento apolítico e, portanto, impedem o livre pensamento reflexivo.

E aqui explícito a dívida desses pensamentos com as reflexões de Habermas sobre a esfera pública. As relações hierárquicas (que ainda, infelizmente, muitas vezes reproduzimos nas burocracias dos programas de pós-graduação ou na verticalidade da relação entre alunos e professores), essas relações hierárquicas são o que minam por dentro a democracia. Elas estão a serviço da determinação de limites ao pensável e ao sensível.<sup>8</sup> Para Habermas, a dificuldade em democratizar o controle do processo econômico produz uma oposição entre interesse público e interesse privado, a qual é um fulcro da dominação. O que se propõe, aqui, é um adendo tropical. No Brasil, para além da questão econômica, a dificuldade de se forjar um pensamento democrático está associada à dificuldade de se dissociar governo e Estado. Assim, o fato de intelectuais ocuparem postos na administração pública frequentemente significou um adiamento do debate para não provocar inconveniências, controvérsias perigosas.

É preciso, pois, retornar à pergunta: por que diabos insistimos nessa profissão? Nestes dias em que nos vemos obrigados a defender o direito à pesquisa, talvez seja necessário encontrar essa pergunta não pela via da resposta, mas pela via da questão. Evitamos o carreirismo, a

<sup>7</sup> O caso em análise parece exemplificar, portanto, a consideração de Sérgio Miceli, que, lendo o ensaio *Modernidade periférica*, de Beatriz Sarlo, vê uma diferença entre os intelectuais os brasileiros e os argentinos: "Os argentinos nunca lograram se subtrair às oportunidades de trabalho e de ganho na imprensa; os brasileiros foram brindados com posições funcionais destacadas nos altos escalões do serviço público federal". (MICELI, O enigma portenho, 2010, p. 16).

<sup>8</sup> HABERMAS, *Mudança estrutural da esfera pública*, 2014, p. 270.

linguagem repleta de jargões, a máquina de moer sensibilidades que se tornou a pressão pelas publicações, resgatando um pouco da liberdade que têm os leitores “amadores”, não seria um bom ponto de partida para defendermos a nossa profissão?

## Referências

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Seleção de prosa e verso*. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2010.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.
- HABERMAS, Jurgen. *Mudança estrutural da esfera pública*. São Paulo: Editora da Unesp, 2014.
- MICELI, Sérgio. O enigma portenho. In: SARLO, B. *Modernidade periférica*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- MORAES, Vinicius de. Arquivo Vinicius de Moraes. Série correspondência pessoal. Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Editora 34, 2000.





# **Um dilema de elite: o nacional e o estrangeiro em *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro**

Guilherme da Cruz e Zica

A tensão entre o nacional e o estrangeiro, que tem de certa forma modulado a produção cultural brasileira, também está presente na obra de João Ubaldo Ribeiro. O modo crítico como o autor tematiza o processo de imposição e de adaptação cultural desencadeado desde a colonização é emblematicamente trabalhado em seu principal romance, *Viva o povo brasileiro* (VPB). Publicado em 1984, no fim do regime ditatorial, VPB empreende uma releitura do processo de formação da sociedade brasileira, trabalhando as contradições próprias a um país de projetos nacionais historicamente artificializados e desajustados à realidade material.

Os últimos anos da ditadura no Brasil, além de reanimarem certa abertura de debate sobre o passado em direção à compreensão das causas de implementação do regime militar, marcaram uma esperança relativa em reformas sociais. Para Luiz Fernando Valente, “VPB é inegavelmente um produto da transição do regime militar para a ‘Nova República’, caracterizada pela reabertura das discussões sobre os grandes problemas nacionais e a perene questão da definição do Brasil”.<sup>1</sup> O olhar retrospectivo sobre a formação social brasileira operado por João Ubaldo ao longo de três séculos – o enredo de VPB se desenrola sob datas fixadas entre 1647 e 1977, concentrando-se no século XIX – indaga não propriamente sobre o passado, mas sobre o presente, em que se tem reproduzido determinados padrões estruturais de geração de desigualdades.

1 VALENTE, *Viva o povo brasileiro: ficção e anti-história*, 1990, p. 68.

É sobre um olhar direcionado para o presente que este trabalho pretende abordar o tópico do nacional e do estrangeiro em *VPB*; a saber, na aparente contradição existente no seio de uma elite nacional que, apesar de se sentir desterrada e desconfortável no Brasil, paradoxalmente insiste em se autorreferenciar como comprometida e responsável pelos rumos do país. Para analisar o modo como esse dilema característico da realidade histórica brasileira é formalizado no romance de Ubaldo, abordaremos três personagens de *VPB*, todos da mesma linhagem familiar: Amleto Ferreira-Dutton, o patriarca, Bonifácio Odulfo, seu filho, e o tetraneto Eulálio Henrique. Trata-se de uma família de banqueiros, cujas riquezas iniciais se fundam em desvios mercantis e de capitais processados por Amleto, de origem pobre, bastarda e mestiça, sobre o patrimônio de Perilo Ambrósio, Barão de Pirapuama, que também se enriquecera obscuramente, em consequência de sua ignominiosa participação nas guerras de independência do Brasil.

Se, por um lado, os integrantes da classe dominante brasileira partilham a sensação de deslocamento e de não pertencimento à realidade brasileira, e não se sentem responsabilizados pelos problemas locais; por outro, eles insistem na convicção de que a elite é a única classe apta e preparada para governar e controlar os meios necessários ao progresso da nação. Durante recepção em sua mansão, em março de 1839, Amleto, banqueiro já estabelecido, tematiza a contradição da seguinte forma:

Mas, vejamos bem, que será aquilo que chamamos de povo? Seguramente não é essa massa rude, de iletrados, enfermiços, encarquilhados, impaludados, mestiços e negros. A isso não se pode chamar um povo, não era isso o que mostraríamos a um estrangeiro como exemplo do nosso povo. O nosso povo é um de nós, ou seja, um como os próprios europeus. [...] Mesmo depuradas, como prevejo, as classes trabalhadoras não serão jamais o povo brasileiro, eis que esse povo será representado pela classe dirigente, única que verdadeiramente faz jus a foros de civilização e cultura nos moldes superiores europeus – pois quem somos nós senão europeus transplantados?  
[...] Que somos hoje? Alguns poucos civilizados, uma horda medonha de negros, pardos e bugres. Como alicerce da civilização, somos muito poucos, daí a magnitude de nosso labor.<sup>2</sup>

2 RIBEIRO, *Viva o povo brasileiro*, 1984, p. 244-245.

O alheamento à realidade social brasileira e o sentimento de desterro, conservados por Amleto, de origem bastarda e mestiça, repita-se, adquirirão posteriormente contornos científicos, no solilóquio de Bonifácio Odulfo, durante sua viagem a Portugal, em novembro de 1869. Nele podem-se perceber as matrizes ideológicas que circulavam, no século XIX, para explicar as razões do propalado atraso brasileiro. No discurso do banqueiro, ecoam as teorias do positivista inglês Henry Buckle, que associava nosso fracasso ao impacto dos ventos alísios sobre o território nacional; e as reflexões de Nina Rodrigues e de Sílvio Romero, que repercutiam a tese da superioridade racial branca.<sup>3</sup> Ao condenar o clima e o contingente mestiço como causas do fracasso nacional, essas ideias contribuíam paralelamente para sustentar as convicções da elite sobre si mesma e sobre sua insólita aptidão para ocupar os postos econômicos e governamentais de comando.

As nações como o Brasil, em que praticamente só existe inverno e verão, imperando a mesmice de janeiro a dezembro, parecem fadadas ao atraso e são abundantes os exemplos históricos e contemporâneos. [...] Além disso, o frio estimula a atividade intelectual e obvia à inércia própria dos habitantes das zonas tórridas e tropicais. Não se vê a preguiça na Europa e parece perfeitamente justificada a inferência de que isto se dá em razão do acicate proporcionado pelo frio, que, comprovadamente, ao causar a constrição dos vasos sanguíneos e o abaixamento da temperatura das vísceras luxuriosas, não só cria condições orgânicas propícias à prática do trabalho superior e da invenção, quer técnica, quer artística, como coíbe o sensualismo modorrento dos negros, índios, mestiços e outros habitantes dos climas quentes, até mesmo os brancos que não logrem vencer, pela pura força do espírito civilizado europeu, as avassaladoras pressões do meio físico. Assim, enquanto um se fortalece e se engrandece, o outro se enfraquece e se envilece. Os fatos são claros, pensou Bonifácio Odulfo [...]. Quando escreveria esse ensaio, que lhe vinha à cabeça tão pronto, tão inteiro, tão acabado e escoreito, tão alicerçado na evidência dos fatos e no raciocínio despido de paixões?<sup>4</sup>

As explicações deterministas do descompasso entre países centrais e periféricos, baseadas em fatores pretensamente científicos, sustentam

3 ORTIZ, Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX, 1985.

4 RIBEIRO, *Viva o povo brasileiro*, 1984, p. 467-468.

um modelo discursivo que, em função do próprio cientificismo, de certa forma, autoriza a violência simbólica empregada pelas elites contra o resto da sociedade. O pretensão racionalismo que esse discurso encarna concorre para a diminuição do peso real dos fatores econômicos na análise dos processos de manutenção das desigualdades sociais internas e dos desequilíbrios econômicos internacionais.

Em "As ideias fora do lugar", Roberto Schwarz analisa o motivo por que as ideias liberais se apresentavam desconectadas da realidade material, no Brasil imperial. Em um país escravocrata, como o Brasil de então, não havia condições materiais capazes de suscitar nem de sustentarem o florescimento do liberalismo, enquanto conceito teórico derivado da realidade material. Nesse sentido, ainda que tenham sido largamente usadas no contexto escravocrata, as ideias liberais careciam de lastro prático, uma vez que não se estruturavam a partir da realidade brasileira. A respeito dessa desarticulação entre teoria e mundo prático no Brasil escravocrata, o diálogo entre Bonifácio Odulfo e sua esposa, ainda em Lisboa, é revelador:

– [...] Eu achei que trazer somente os pretos era suficiente, mas ver-nos-íamos em grande embarço...

– ...se déssemos a todos aqui a impressão de que vivemos entre pretos, que só há pretos no Brasil, como, aliás, é o que muitos pensam e que me deixa morta de raiva. Um homem da tua importância não pode cuidar de assuntos triviais pessoalmente, nem pode usar um preto para tratar deles. Imagina que vergonha!<sup>5</sup>

Ora, o fato de envergonhar-se revela o mal-estar, por parte da elite brasileira, de afirmar-se civilizada frente ao europeu e, ao mesmo tempo, de depender, no âmbito nacional, do trabalho escravo como pilar econômico. É interessante notar, entretanto, que o eventual "embarço" de salão, na Europa, jamais justificaria a revisão, pela classe dominante, do modelo econômico lucrativo que ela fazia vigorar no Brasil.<sup>6</sup>

A revisão do passado delineada em *VPB* não se condiciona simplesmente a apontar ou a condenar padrões de comportamento das elites de antanho, mas, sobretudo, a discutir as implicações desses

<sup>5</sup> RIBEIRO, *Viva o povo brasileiro*, 1984, p. 470.

<sup>6</sup> Como sugere Schwarz, em "Nacional por subtração", não há que se esperar do beneficiário que revise a situação da qual se beneficia.

comportamentos no presente, ressaltando, por exemplo, o absurdo e o burlesco que é reproduzir, em fins do século XX, padrões de relações próprios do século XIX. Eis o que diz Eulálio Henrique a um familiar, já em 1972, em seu escritório na sede do banco da família que preside, localizada na Avenida Paulista:

Já ando de saco cheio dessa conversa que anda na moda na imprensa – ainda bem que cada vez eu leio menos os jornais brasileiros – e em toda parte, que foi o nordestino que construiu São Paulo, que construiu isso e aquilo. Construiu coisa nenhuma, quem construiu São Paulo fomos nós, foi gente como a nossa família [...]. Se você disser que esses carcamanos ajudaram, vá lá. Os japoneses, vá lá. [...] Mas essa conversa de que nordestino é que construiu eu não aceito. Pegou no tijolo, mas isso não é construir, isso é a parte menos importante, qualquer um pode fazer isso e é por isso que eles fazem. Nós estamos dando é emprego pra eles, isso sim, a troco de estarem transformando São Paulo numa espécie de feira de baiano, com preto em tudo que é canto.<sup>7</sup>

Nessa passagem, que mais parece uma contrarresposta reacionária às “perguntas de um operário leitor”, de Brecht, nota-se o alinhamento do jovem banqueiro ao modo de pensar de seus ascendentes. À atualização do desprezo da classe dominante pela classe operária nacional, casa-se o segundo ponto da aparente contradição que vimos abordando, qual seja, seu pretense comprometimento com a realidade social brasileira:

levantou-se para ir até a mesa do almoço, declamando entredentes o que havia escrito. O empresariado nacional está consciente de suas graves responsabilidades para com a nação e para com o povo brasileiro! Há hoje no Brasil um novo empresário, uma nova mentalidade, uma nova consciência do papel social da empresa, que se reveste de magna importância no Brasil de hoje! Não, não, duas vezes "hoje" e "Brasil", mudar, mudar. Mas essencialmente estava bom, estava ótimo e deveria impressionar o auditório, principalmente porque eram afirmações sinceras, todos os que o conheciam sabiam disso.<sup>8</sup>

Com os dois termos da equação mais uma vez arranjados, quase dois séculos depois de os vermos no discurso de Amleto, a contradição permanece, dando a impressão de tratar-se de um problema perene ou,

7 RIBEIRO, *Viva o povo brasileiro*, 1984, p. 645-646.

8 RIBEIRO, *Viva o povo brasileiro*, 1984, p. 654.

no mínimo, durável. Conforme anunciado inicialmente, a contradição nos parece aparente, antes de tudo, porque se localizam os modelos de ação e de intervenção eficazes sobre a realidade, nos parâmetros modernos, em conceitos como racionalidade, pragmatismo e trabalho continuado, ou seja, em virtudes associadas aos padrões de formação capitalista dos países centrais, como pretende Max Weber, em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1905).

Os personagens em questão, como representantes dos grupos dominantes do país, reverberariam padrões de interpretação das singularidades nacionais a partir do metro do mundo anglo-saxão, paradigma weberiano por excelência de eficiência do protestantismo ascético. O determinismo quixotesco de Bonifácio Odulfo é emblemático, pois aviva uma cadeia de oposições binárias que desqualifica o elemento brasileiro à proporção que valoriza o paradigma de modernidade anglo-europeu. Assim, tem-se o racional *versus* o instintivo, a ordem contra a desordem, a moral em oposição à vileza, o esforço de curto prazo *versus* o trabalho duradouro etc. Enfim, ao Brasil, reservam-se as características pré-modernas como traços identitários; aos países de centro, por sua vez, os traços próprios à modernidade como marcas distintivas.

No fundo, não haveria contradição entre essas formas de agir e de pensar no seio da elite brasileira, pois não parece despropositado a um "europeu transplantado" pensar e enfrentar as particularidades locais sob o paradigma de ideias cultivado nos países centrais. A equação nunca fecha e o que resta, continuamente, é o argumento a favor do desterro, prolongando-se o estado da "moléstia de Nabuco", em que o ilustre representante da elite, apesar de materialmente vinculado ao Brasil, alinha-se, no plano das ideias, ao universo intelectual do ocidente europeu. A persistir na contradição que exploramos, corre-se o risco de gerar um discurso circular, fechado em si mesmo e particularmente perverso, porque desconectado da realidade.

Para além desse falso dilema, o que se verifica é uma tensão permanente, em que se percebe, no nível material, e, conseqüentemente, no nível das ideias, uma elite fundamentalmente estruturada a partir da realidade social a que ela pressupõe não pertencer. Ao longo da fala dos personagens selecionados, evidencia-se, constantemente, em seus modos

de agir e em suas conclusões acerca da realidade brasileira, a influência tanto da posição periférica que eles ocupam no capitalismo mundial, quanto do ambiente intelectual acanhado e amesquinhado do país dependente a que estão vinculados.

Conhecia todos os termos, sabia do que gostar, do que não gostar, não deixava transparecer nervosismo nos encontros sociais, ninguém poderia dizer que era um provinciano mal-educado, típico de um país atrasado e obscuro, sem caráter próprio e sem nada que o notabilizasse. [...]

O Brasil era atrasado, infinitamente atrasado e desconhecido, mas ele era importante e, pessoalmente, não tinha nada de que se envergonhar. Como, aliás, não teria vergonha nem faria vergonha, se fosse convidado do próprio Imperador de França ou da Rainha Vitória. Mas não seria, naturalmente, pois – pensou irritado – brasileiro só é importante para portugueses.<sup>9</sup>

O ressentimento de Bonifácio Odulfo em relação ao Brasil, bem como a maneira agressiva, mesmo sádica, com que ele e os outros personagens se referem ao “povo” brasileiro não deixam de expor como os desequilíbrios econômicos e culturais internos e externos influem na própria conformação da elite. Como sustenta Francisco Oliveira, o subdesenvolvimento não é um estágio de trânsito de economias “em desenvolvimento”, mas produto da expansão do capitalismo e, portanto, parte integrante do sistema global de produção.<sup>10</sup> No artigo “Leituras em competição”, Schwarz esclarece o ponto, a partir de Machado de Assis:

Enquanto outros escritores buscavam a cor local em regiões e classes pouco tocadas pelo progresso, Machado foi detectá-la em nossas classes mais civilizadas, ou universais: o frequentador carioca de Tito Lívio, que zomba dos compatriotas desfavorecidos e no íntimo se ofende com o seu destino à margem do mundo, não é menos pitoresco do que Martinha.<sup>11</sup>

A partir da argúcia de Machado de Assis, Schwarz sugere que a elite local não está, como crê, desterrada da realidade brasileira; ao contrário, antes se estrutura a partir dela. Não é distante o dilema da personagem de Machado daquele experimentado pelos Ferreira-Dutton, de *VPB*. O desconforto que compartilham sinaliza para a inconsistência

9 RIBEIRO, *Viva o povo brasileiro*, 1984, p. 472-473.

10 OLIVEIRA, *Uma breve colocação do problema*, 1987.

11 SCHWARZ, *Leituras em competição*, 2006, p. 78.

daqueles que não conseguem ser, a um só tempo, “homem do seu tempo e do seu país”.<sup>12</sup> É justamente esse descompasso, de não ser homem de seu tempo e de seu país simultaneamente, o que realmente acomete os personagens-membros da elite que analisamos.

Uma elite que não se sente vinculada à realidade social do país e a seus problemas, que não se posiciona criticamente em relação às desigualdades internas e que não examina responsabilmente o processo histórico de reprodução de desequilíbrios econômicos e sociais, jamais estará legitimamente apta a governar. *VPB* vem lembrar que o lugar confortável de comando que os membros da classe dirigente atribuem a si mesmos não lhes é, de modo algum, naturalmente legítimo, e, de certa maneira, funciona como uma lança no calcanhar de quem se tem sempre afirmado para o comando, mas incessantemente tem falhado.

## Referências

ASSIS, Machado de. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade (1873). In: ASSIS, Machado de. Obra completa. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 801-809.

OLIVEIRA, Francisco. Uma breve colocação do problema. In: OLIVEIRA, Francisco. A economia brasileira: crítica à razão dualista. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 9-13.

ORTIZ, Renato. Memória coletiva e sincretismo científico: as teorias raciais do século XIX. In: ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 13-35.

RIBEIRO, João Ubaldo. Viva o povo brasileiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

SCHWARZ, Roberto. Leituras em competição. In: SCHWARZ, Roberto. Novos Estudos – CEBRAP, São Paulo, n. 75, p. 61-79, jul. 2006.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. Que horas são? ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1990. p. 13-28.

SCHWARZ, Roberto. Por que “ideias fora do lugar”? In: SCHWARZ, Roberto. Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 165-172.

VALENTE, Luiz Fernando. Viva o povo brasileiro: ficção e anti-história. In: VALENTE, Luiz Fernando. Letras Hoje, Porto Alegre, v. 25, n. 3, set. 1990, p. 61-74.

<sup>12</sup> ASSIS, Instinto de nacionalidade, 1994, p. 804.



# Uma cerveja com as *Sobras completas* de Jovino Machado

Rafael Fava Belúzio

Algum tempo atrás, quando estava saindo do Edifício Arcângelo Maletta, em Belo Horizonte, divagava sobre a noção de sujeito-lírico. Naquelas cervejas de setembro, a noite já dando metade para o sábado, outra metade para o domingo, avistei, de longe, o poeta Jovino Machado. Ele bebia, discretamente deselegante, ao lado da Cantina do Lucas. O escritor já não aparentava trint'anos, proust'anos; mas também não chegava à cor de cadáver. Em outras ocasiões, sem disco e sem samba, havíamos sido apresentados por Mário Alex Rosa, na livraria Scriptum. Nos lançamentos como os de Ana Elisa Ribeiro, trocamos, entre um garçom e outro, umas palavras. Mas naquele fim de semana, no Maletta, não sei se por ter bebido uns livros durante o dia, ou se por ter lido umas cervejas durante a noite, resolvi puxar assunto. Não fazia muito tempo que havia saído as *Sobras completas*, espécie de antologia organizada pelo próprio autor, um ótimo trocadilho com "obras completas". Eu li essa produção assim que veio a público.<sup>1</sup> Fui a um evento dela, no Sesc Palladium. Então, com o copo cheio de assunto, fui lá falar com o poeta um oi, Jovino, tudo bem, li recentemente seu livro e...

<sup>1</sup> Para este ensaio, passei ainda por leituras como os textos de Elcio Lucas (2010), Joca Reiners Terron (2015), Raduan Nassar (2015), Rogério Barbosa da Silva e Andréia Shirley Taciana de Oliveira (2015); e, principalmente, Mário Alex Rosa (2012, 2013 e 2015), Daniel Bilac (2015) e Luciana Tonelli (2015), os quais discutiram a elaboração do sujeito-lírico joviniano. Muitas outras leituras também ficaram de fora, talvez por amnésia alcóolica do ensaísta.

Tim! Tim! Esse meu texto, antecipadamente bêbado, tropeçou numa ideia e veio aqui pensar algumas questões presentes nas Sobras completas. É que lembrei como é recorrente no percurso do escritor *noções como as de sobra*, inutensílio, caco, fragmento, fratura. Não está apenas no título publicado, em 2015, pela Guayabo Edições, naquele volume de capa rosa apresentando mulher e cerveja, páginas variando cores e lá vou eu novamente cambaleando o assunto. Mas eu ia dizendo que não falta a noção de “sobra” nas obras quase completas de Jovino Machado. Em um dos seus primeiros livros já constava este:

### ***Caco de sonho***

ela de calcinha preta  
estudava patologia  
eu, nu, lia poesia<sup>2</sup>

Assim como o livro *Fratura exposta* revela que “o poeta cortou o pulso no caco do poema”.<sup>3</sup> Cortou também os seus três primeiros livros. *Só poesias* (1981), *Em cantos e versos* (1982) e *Uma mordida para cada língua* (1985) são aparas excluídas dessas *Sobras completas*. Vários outros versos também não entraram, de maneira que o texto de abertura ficou sendo este “Poema da Criação”:

no primeiro dia da criação  
eu era o último da fila  
nasci de improviso  
deus estava em crise  
minha alma é um lago à tarde  
não sei chorar pra fora  
vejo as estrelas  
meu desalento dorme  
e se encontra com o desespero  
no primeiro lugar da fila  
no último dia da criação<sup>4</sup>

2 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 57.

3 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 178.

4 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 23.

Ao apresentar o seu nascimento, ocorrido de improviso, o eu-lírico caracteriza um Deus demasiadamente humano, talvez até um existencialista, em crise, capaz de deixar vir ao mundo aquele que era o último da fila. Entre o acaso (divino?) e o gesto sartreano de inventar a si mesmo, o eu-lírico joviniano constrói uma *persona* que chama a atenção. O seu jeito bêbado de ser – capaz de lembrar Paulo Leminski, que parisava, novaiorquizava e moscoviteava sem sair do bar – é um dos pontos fortes da poética desse mineiro de Formiga e morador de Belo Horizonte. Por falar no bebum que sabia latim, Leminski enviou uma carta a Antonio Risério e fez a seguinte consideração:

Vê se concorda com esta minha lista:  
São Paulo – anfetamínico  
Rio – lisérgico (sujeito a *bads*)  
Bahia – canábica  
Curitiba (Belo Horizonte e províncias) – etílica  
qual não foi a minha surpresa quando constatei a situação a que chamei POROROCA (*quod vide*) = a ponte arco-íris São Paulo-Bahia.<sup>5</sup>

O sujeito-lírico de *Caprichos e relaxos*, espécie de sujeito desdobrado desse eu que assina a carta acima, queria em si todas as *canabis*, picos, álcoois & *bads*.<sup>6</sup> Jovino Machado, por sua vez, leminskiano-belorizontino, constrói um sujeito-etílico.

E o crítico volúvel tropeça na letra, mas antes de tombar a linha para outro lado, gostaria de mostrar como o sujeito-etílico de Jovino atravessa, cambaleante, as *Sobras completas*. Ou como é dito na última seção do livro, a saideira “+20 poemas”,

### **Cirrose**

foi um rio de cerveja  
que passou em minha vida  
e o meu fígado se deixou levar<sup>7</sup>

5 Paulo Leminski em carta enviada a Antonio Risério, publicada em *A linha que nunca termina*: pensando Paulo Leminski, 2004, p. 363.

6 Sobre a noção de sujeito-lírico desdobrado, cf. COMBE, A referência dobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia, 2009-2010.

7 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 354.

A referência à música de Paulinho da Viola consegue também dimensionar outra marca da poética de Jovino. Ao mesmo tempo que o escritor, em *Cor de cadáver*, faz poemas para ler ouvindo Beethoven, Mozart, Bach e Brahms, cria intertextos com Noel Rosa, João Gilberto, Seu Jorge e Cazuza. Do compositor que matava a sede na saliva, Jovino Machado traz uma rosa roubada, o título do livro *amar é abanar o rabo*. E para seguir neste ensaio ébrio, com as pernas descoordenadas, observo, com os olhos turvos e a mente errante, como o sujeito-etílico de Jovino revela o seu jeito bêbado de ser em livros ao estilo de trint'anos proust'anos, em que passa a receita de um "Bambá de couve" e recomenda:

servir quente.  
ideal para os dias de inverno.  
bom para curar aquele mal-estar  
causado pelas bebedeiras.<sup>8</sup>

Mas é principalmente em *meu bar / meu lar* a obra na qual o sujeito-etílico mais entorna o seu lirismo alcóolico. Aqui estão poemas como:

ontem chorei  
hoje chorinho  
amanhã chop<sup>9</sup>

bem como "Bebedeira":

o tédio na banheira  
é o intervalo  
entre a ressaca  
e a próxima bebedeira<sup>10</sup>

8 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 53.

9 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 219.

10 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 218.

e “Meu jeito bêbado de ser”:

tenho medo de ser atropelado  
com uma lata de cerveja na mão  
mas não seria bom  
para a minha biografia  
ser atropelado  
sem uma lata de cerveja na mão<sup>11</sup>

Em textos assim, a *persona* do poeta vai se construído no meio-fi(gad)o entre a biografia e a lenda. Todo mundo que conhece o escritor tem alguma história na qual ele está segurando um copo de cerveja, assim como a poesia desse sujeito quer registrar bebedeira e chop. Corresponde a um eu-desdobrado: entre o álcool de papel e as long necks tomadas noites e noites nos bares do Maletta.

a vida é careta  
você pula do acaiaca  
eu bebo no maletta<sup>12</sup>

Uma identidade constrói a outra, a vida que acontece nos edifícios e o texto edificado para o leitor, em um trânsito intenso. De certa maneira, os dois sujeitos, o de fígado e o da folha, estão apoiados em uma garrafa e escolhem registrar justamente esse detalhe. Como falava, fragmentariamente, Roland Barthes, ao discutir o conceito de biografema – essa espécie de sobra completa, pois não há um conceito inteiriço, mas apenas cacos da garrafa de um conceito –, interessa aqui pensar quais gestos, quais detalhes de uma vida serão arquivados para a posteridade. Não é possível guardar tudo, mas apenas um *punctum*, um pequeno traço, uma característica específica capaz de marcar um indivíduo.<sup>13</sup>

11 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 217.

12 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 288.

13 Sobre o ardiloso conceito de biografema, conferir, por exemplo, DOSSE, *O desafio biográfico*: escrever uma vida, 2015, p. 306-314.

Jovino é adepto, como venho mostrando meio desastrado, à sobra, ao detalhe, ao fragmento. Também nesse sentido se revela herdeiro de poéticas como as de Oswald de Andrade e Paulo Leminski, esses dois fanfarrões do amor e do humor. Para lembrar Ezra Pound, o sujeito-etílico de Jovino Machado é diluidor das poéticas das gerações de 1922 e 1970.<sup>14</sup> Poderia ser, de certa maneira, classificado como poeta marginal. Mais marginal do que os 26 selecionados por Heloísa Buarque de Hollanda, a propósito, uma vez que não o convidaram para esta festa nobre.<sup>15</sup> Jovino veio um pouco depois, na verdade. É leitor de Cacaso, Chacal, Ana Cristina Cesar. Isso é muito evidente em sua poética. Desde o gosto por subverter as canonizadoras “Obras completas” com suas *Sobras completas*; passando pela construção de uma identidade bêbada, longe do aconchego do claustro onde o beneditino Olavo Bilac escreve; até chegar à sua afinidade com estéticas como o poema-piada

quis  
kiss<sup>16</sup>

o haicai

### ***Falecida manhã***

de manhã cedinho  
perdi meu amorzinho  
e fiquei com meu lutinho<sup>17</sup>

e as placas da cidade colocadas nessa série de *samba*:

14 Cf. POUND, *ABC da Literatura*, 2013.

15 Cf. HOLLANDA, *26 poetas hoje*: antologia, 2007.

16 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 304.

17 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 266.

### **Coração 1**

feche o cruzamento<sup>18</sup>

### **Coração 2**

permitido afixar cartazes<sup>19</sup>

### **Coração 3**

não reduza a velocidade<sup>20</sup>

Por construções assim, Jovino Machado lembra muito a verve mais relaxada de autores como Paulo Leminski. Mas, recordando o cachorro louco, o sujeito-etílico que estamos analisando também possui textos mais caprichosos. O apuro das leituras, a densidade delas, incide, por exemplo, em escritos nos quais o álcool parece tomado e bebido, nas missas interioranas, entre o sangue e o vinho. A religiosidade do formiguense vive em tensão, sobrepõe a crença e a descrença, normalmente com bastante humor. Um riso debochado, como se vê em dois poemas do livro *disco*. No lado A, a informação histórica e filosófica:

1888

deus está morto

nietzsche<sup>21</sup>

No lado B, o humor negro, com alguma cor de cadáver e um jeito irônico de ser:

18 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 117.

19 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 118.

20 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 119.

21 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 96.

1900

nietzsche está morto

deus<sup>22</sup>

Além de Deus e de Nietzsche, Jovino dialoga com Dante Alighieri. Como se pode notar no poema em que o mineiro utiliza o título da principal obra do escritor florentino:

### ***A divina comédia***

não vou te mandar para o céu  
cai neve, depois da chuva azul  
e você sente muito frio nos pés  
não há jazz depois das estrelas  
sei que você não gosta de sambar

não vou te mandar para o inferno  
cai luz, depois do arco-íris  
e o seu tédio não vai iluminar  
as saias curtas das belas pecadoras

[...]

o seu destino é o purgatório<sup>23</sup>

Não sei se as drogas usadas por esse sujeito-etílico estavam sempre dentro de garrafas, mas passando pelos três mundos-livros da *Divina Comédia* dantesca, Jovino interage com a religião muito no plano literário. Essa é, possivelmente, a dimensão religiosa das *Sobras completas*. Não se trata de um livro de fé ou sem ela, mas de uma obra literária na qual a crença e a descrença passam por uma transubstanciação. O vinho da metafísica vira o sangue da literatura; as especulações místicas interessam

22 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 97.

23 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 278.



muito mais enquanto elementos de composição, sendo capazes de ajudar a construir um sujeito-etílico que bebe o cálice da Santa Ceia, a cachaça ofertada para Exú e a cerveja agnóstica dos botecos de BH:

### ***Candomblezado***

o sapo de macumba encravado em mim  
não impede o voo da águia  
todos os dias devorando o fígado  
desse ateu de muitos deuses  
meu cáucaso tem saci e buda  
meu héracles anda a cavalo  
matou o centauro no mar negro  
onde desfila o orixá de bailarina  
nos cacos de vidro de uma noite escura  
onde a lua me olha bêbada e perdida<sup>24</sup>

Ateu de muitos deuses, o sujeito-etílico é cúmplice de uma lua bêbada e perdida. É claro que, tendo considerado o eu-lírico de Jovino um desdobrado, algo que mescla, em alguma incerta medida, elementos da vida com fabulações literárias, questionar sobre a fé do sujeito-civil parece de certo modo cabível. No entanto, não se pode perder de vista, ao se ler a poesia de um escritor que tanto aproxima vida e obra, o traço composicional que há operando essas aproximações. O autor seleciona e ordena, rasura e apaga elementos de sua vida na hora de compor o personagem que assina o nome do autor, mas que possui características próprias. Isso é visível, por exemplo, nesse "Autorretrato":

jovino machado  
36 anos  
signo de leão  
roupas pretas  
jornal na mão  
sábado à noite  
dentro de um táxi  
sem ter para onde ir<sup>25</sup>

24 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 149.

25 MACHADO, *Sobras completas*: obra revisada e reunida, 2015, p. 239.

Cambaleando e vendo as *Sobras* girarem, lembro a conversa ocorrida no Maletta... comentamos esse poema. O escritor discursou um bocado sobre os versos, talvez porque também já havia tomando um tanto de *long neck*. Jovino falava que gosta muito do número três – e como eu também gosto, levamos bem umas três horas nessa conversa – e por isso usar os trinta e seis anos. O signo de leão apareceu no texto e dialoga muito bem com a ideia de que o sujeito-etílico é um ateu de muitos deuses. Já as roupas pretas, de fato, são uma constante. Sempre vi o escritor de preto. O jornal na mão é outro dado significativo. O autor afirmou que lê cinco jornais por dia, há anos. Não sei se isso era um exagero alcóolico, mas eu é que estou ficando com a garganta seca.

A essa hora, depois de uns copos e umas laudas, atravesso o ensaio pensando em chamar o Uber. Ainda antes dos meus trinta e três. Peixes com ascendente em Áries. Filho de Iemanjá com Ogum. Sempre tirando o Louco e o Mago no Tarô. Roupas cinzas. Sentado em frente à mesa, entre a estante de livros e a tela do computador, no Edifício JK. Entre o som das buzinas e o silêncio do apartamento. Marquei de tomar uma cerveja, mais tarde, com Jovino Machado. Vamos ao velho Maletta. Talvez eu mostre ao poeta as minhas linhas, enquanto desce a cerveja. Talvez também possamos discutir como a poesia dele e o meu ensaio se encontram na esquina da crônica, enquanto sinal amarelo cambaleia entre o vermelho da crítica acadêmica e o sinal verde, difícil e pungente dos bêbados...

Mas, não sei... já não estou mais na primeira cerveja...

Garçom, a conta, por favor!

## Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina Comédia*: edição bilingue: italiano/português. Introdução, tradução e notas de Vasco Graça Moura. São Paulo: Landmark, 2005.

BILAC, Daniel. Apresentação. In: MACHADO, Jovino Antônio Rabelo. *Sobras completas*: obra revisada e reunida. 1993-2013. Organização de Daniel Bilac. Revisão de Ana Elisa Ribeiro. Belo Horizonte: Gayabo Edições, 2015. p. 7-16.

COMBE, Dominique. A referência dobrada: o sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. Tradução de Iside Mesquita e Vagner Camilo. *Revista USP*, São Paulo, n. 84. dez./fev., p. 112-128, 2009-2010.

DICK, André (Org.); CALIXTO, Fabiano (Org.). *A linha que nunca termina*: pensando Paulo Leminski. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

- DOSSE, François. *O desafio biográfico: escrever uma vida*. 2. ed. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2015.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). *26 poetas hoje*: antologia. 6. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2007.
- LEMINSKI, Paulo. *Toda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- LUCAS, Elcio. Parangolivo, de Aroldo Pereira. *Araticum*, v. 1, n. 1, 2010. Disponível em: <<http://www.revistaaraticum.unimontes.br/index.php/araticum/issue/view/4>>. Acesso em: 22 nov. 2018.
- MACHADO, Jovino Antônio Rabelo. *Sobras completas*: obra revisada e reunida. 1993-2013. Organização de Daniel Bilac. Revisão de Ana Elisa Ribeiro. Belo Horizonte: Gayabo Edições, 2015.
- NASSAR, Raduan. Correspondência. In: MACHADO, Jovino Antônio Rabelo. *Sobras completas*: obra revisada e reunida. 1993-2013. Organização de Daniel Bilac. Belo Horizonte: Gayabo Edições, 2015. p. 364-365.
- POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. 12. ed. Organização e apresentação de Augusto de Campos. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2013.
- ROSA, Mário Alex. Conversa de bar. In: MACHADO, Jovino. *Meu bar/ meu lar*. Plaquete editada por Mário Alex Rosa e pela designer Lílian Teixeira. Belo Horizonte: edição do autor, 2012.
- ROSA, Mário Alex. Um jeito de ser. In: MACHADO, Jovino Antônio Rabelo. *Sobras completas*: obra revisada e reunida. 1993-2013. Organização de Daniel Bilac. Belo Horizonte: Gayabo Edições, 2015. p. 370-379.
- ROSA, Mário Alex. O som que faz sentido. *Estado de Minas*, Belo Horizonte, 9 de nov. de 2013. (Pensar, p. 5).
- SILVA, Rogério Barbosa; OLIVEIRA, Andréia Shirley Taciana de Oliveira. Portuguesa: travessia de poéticas em língua portuguesa. *Caletrosópio*, Mariana, v. 3, n. 4. jan./jun. 2015. Disponível em: <<http://www.ichs2.ufop.br/caletrosopio/revista/index.php/caletrosopio/article/view/54/42>>. Acesso em: 22 nov. 2018.
- TERRON, Joca Reiners. Este poema é um grito. Este poema é um desabafo. In: MACHADO, Jovino Antônio Rabelo. *Sobras completas*: obra revisada e reunida. 1993-2013. Organização de Daniel Bilac. Belo Horizonte: Gayabo Edições, 2015. p. 366-367.
- TONELLI, Luciana. Da deselegância discreta à dor elegante. In: MACHADO, Jovino Antônio Rabelo. *Sobras completas*: obra revisada e reunida. 1993-2013. Organização de Daniel Bilac. Belo Horizonte: Gayabo Edições, 2015. p. 368-369.



# Walter Benjamin e a recepção contemporânea da dramaturgia de Bertolt Brecht

Thereza de Jesus Santos Junqueira

## Introdução

Ao estudar os textos críticos de Walter Benjamin a respeito da obra de Bertolt Brecht, especialmente “Bert Brecht”<sup>1</sup> e “O que é o teatro épico?”<sup>2</sup>, percebemos uma proposta comprometida com o enfrentamento das forças atuantes no momento da ação, seja a ação da escrita, seja a ação cênica empreendida pelo referido poeta. A leitura de Benjamin é tomada como um testemunho da construção do teatro épico; mas também como referencial crítico para ele, tendo em vista que ela colaborou com sua progressiva (re)elaboração.

Erdmut Wizisla, no livro *Benjamin e Brecht: história de uma amizade*, destaca como Brecht foi um divisor de águas para Benjamin. Quando os dois se conheceram, Benjamin, que havia traçado planos, com o amigo Gershom Scholem, para aprender hebraico e passar uma temporada em Jerusalém, abandona o curso que iniciara e decide permanecer com seus estudos de literatura alemã. Pontua o autor que “toda a esfera de ação do poeta significavam, para o crítico, o maior desafio que se havia apresentado a ele até aquele momento, ensejando-lhe a possibilidade de se concentrar em um dos eixos do trabalho que realizara até então”.<sup>3</sup>

Brecht, por sua vez, recebeu com aprovação a crítica produzida por Benjamin, o que merece ser destacado, se considerarmos a ressalva que

1 BENJAMIN, Bert Brecht, 1986.

2 BENJAMIN, O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, 2012.

3 WIZISLA, *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*, 2013, p. 16.

faz o poeta a respeito da compreensão de sua obra, já ao final de sua produção, registrada no penúltimo volume de seus *Escritos para o teatro*. Conforme anotado por Bornheim: “Brecht queixa-se de que é mal interpretado, e ele mesmo aponta a principal razão disso: é que deixou coisas ‘importantes como pressupostas, ao invés de formulá-las’”.<sup>4</sup>

## **O teatro épico de Brecht observado por Benjamin**

Em “Bert Brecht”, Benjamin marca a peculiaridade de sua observação da obra de Brecht, por ser o mesmo seu contemporâneo, e por terem, os dois, compartilhado o tempo e o espaço em que se deu a escrita, bem como as montagens e remontagens das peças. Essa peculiaridade guarda, no entendimento do autor, ao mesmo tempo, uma vantagem e uma desvantagem para a abordagem crítica, pois se o distanciamento temporal poderia permitir-lhe a visualização de um maior número de variáveis implicadas na obra, acabaria por diluir a vivacidade das cores singulares daquilo que se dava a perceber. Com isso, pela impossibilidade concreta da distância temporal, Benjamin constrói um método de análise que exercita o distanciamento na proximidade.

Benjamin busca o que é “atual” no trabalho de Brecht, a partir do que denomina “forma crítica”, ante a importância do que seria uma “forma de história literária”. Podemos dizer que uma pesquisa comprometida com o que é “atual” em um acontecimento não procura o que o constitui *per se*, mas sim o que permite com que seja visto. Não se procura algo que está escondido e que seria a essência, embora não vista, mas sim algo que salta aos olhos, que se destaca do entorno, e que por isso caracteriza aquele acontecimento.

Com essa “forma crítica”, Benjamin quer marcar as peculiaridades do fenômeno teatro épico, a partir do contexto de seu surgimento:

Pelo contrário, se para tal apresentação é inviável a forma da história literária, a adequada será a forma crítica. E ela será tão mais rigorosa quanto mais se distanciar de uma imitação fácil, e se empenhar mais decididamente nos aspectos atuais de sua obra, sobre sua postura política e mesmo sobre os casos de plágio. Com isso, o crítico se privaria do acesso a seu trabalho. É mais impor-

<sup>4</sup> BORNHEIM, *Brecht*, 1992, p. 265.

tante pôr em evidência tais coisas, fornecendo informações sobre suas convicções teóricas, seu modo de conversar, e mesmo sobre sua aparência física, do que percorrer cronologicamente sua obra segundo conteúdo, forma e efeito.<sup>5</sup>

O crítico quer produzir conhecimento e não apenas “falar ao léu”, conforme anota, através de uma “sequência vaga de associações, anedotas e analogias”,<sup>6</sup> mas destaca, ironicamente ou não, a impossibilidade de elaborar um conhecimento que se pretendesse imparcial e neutro, tendo em vista que ele estava inteiramente implicado naquilo que observava. Com a “forma crítica”, Benjamin pretende, frisando a parcialidade de sua análise, marcar o lugar de onde ele fala e de onde fala o poeta, o que alcança por cuidar das convicções teóricas que o guiavam.

Para Benjamin,<sup>7</sup> conforme exposto em “O que é o teatro épico?”, o novo fazer teatral proposto por Brecht requer a supressão do fosso da orquestra, em favor de um teatro construído para um palco que é tribuna – o lugar visível de onde se argumenta. Suprimir o fosso da orquestra significa romper com a quarta parede e interagir com a plateia, o palco passa a ser acessível à plateia.

Com isso, o autor opõe-se a uma teoria (contemplativa) que seria equiparável a um palco distanciado dos espectadores, como no teatro naturalista, a regra de seu tempo: um palco inacessível e tão mais eficaz, quanto menos fosse visto. A forma crítica em questão, em outro sentido, à maneira do teatro épico, está comprometida com a visibilidade do que sustenta a cena.

O objetivo da encenação épica é mostrar os meios, as condições de produção, com vistas a formar especialistas, capazes de tomar partido a respeito da cena, e isso requer, além da tribuna, a iluminação do gesto, do que exterioriza a ação, o gesto é o recurso para a expressão, e a ênfase em sua contínua explicitação constitui a nova postura do teatro épico.<sup>8</sup>

Com vistas a alcançar esse intento, declaradamente político, é que Brecht constrói, além da cena, uma literatura dramática que cita o gesto. A forma crítica estaria, da mesma forma que o teatro épico, empenhada

5 BENJAMIN, Bert Brecht, 1986, p. 121.

6 BENJAMIN, Bert Brecht, 1986, p. 121.

7 BENJAMIN, O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, 2012, p. 83.

8 BENJAMIN, O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, 2012, p. 122.

em realçar continuamente essa gestualidade, que, embora arranjada para ser visível, pode ser obstaculizada pela habitualidade ou automatismo.

## **O teatro épico e a “historicização” do gesto**

O teatro épico reconhece o caráter histórico da ação dramática, mas marca sua singularidade em cada (re)aparição. Por historicização, procedimento vinculado ao efeito de distanciamento ou estranhamento, entende-se uma atuação cênica e dramatúrgica que transforme o tempo presente (acontecimentos representados) em história, destacando, assim, a mutabilidade de qualquer evento: “‘Pode acontecer assim, mas também pode acontecer outra coisa, completamente diferente’ – essa é a atitude básica de quem escreve para o teatro épico”, anota Benjamin.<sup>9</sup>

Trata-se de uma técnica para atribuir particularidade a acontecimentos habituais e que está relacionada à temática do gesto. A expressão da particularidade de cada evento mostra que algo aconteceu, que passou, e que não se repetirá da mesma maneira, o que já fomenta o distanciamento, consoante anotações de Vilma Coutinho Melo:

O distanciamento instala-se justamente neste ponto: toda ação é passada, transitória, efêmera; na medida em que os fatos, ou acontecimentos, são representados dessa maneira, eles constituem provas de que os comportamentos sociais são mutáveis e podem ser mudados.<sup>10</sup>

Brecht exercita essa técnica em seu texto, como se pode observar, exemplarmente, com a personagem Senhor Keuner (Sr. K.), que protagoniza histórias curtas escritas ao longo da vida do poeta.

Em “O reencontro”,<sup>11</sup> o gesto de espanto do Sr. K., irrompe ante a expectativa de um gesto festivo:

### **O reencontro**

Um homem que o sr. K. não via há muito o saudou com as palavras: “O senhor não mudou nada.” “Oh!”, fez o sr. K., empalidecendo.

9 BENJAMIN, O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht, 2012, p. 90.

10 MELO, Brecht / Keuner: o homem como processo, 1998, p. 136.

11 BRECHT, *Histórias do sr. Keuner*, 2006, p. 30.



A reação do Sr. K. é de perplexidade, quando se esperava dele um comentário alegre, ou mesmo um agradecimento. Trata-se de um acontecimento habitualmente vivido pelas pessoas, que, em razão de sua peculiar dramatização, via historização, é particularizado. É o espanto do Sr. K. que faz com que esse evento seja recebido como um evento irrepetível, ou seja, histórico. O Sr. K. esclarece, gestualmente, que reencontrar uma pessoa é sempre encontrar um outro. É o rio, que nunca é o mesmo.

Em "O esforço dos melhores",<sup>12</sup> o trabalho fabrica um erro:

### ***O esforço dos melhores***

"Em que está trabalhando?", perguntaram ao sr. K. Ele respondeu: "Tenho muito o que fazer, preparo meu próximo erro".

O Sr. K. mostra, nesse fragmento, o que vai emergir das forças em ação, algo que difere do que se espera enquanto produto do trabalho, ou seja, algo em conformidade com outro produto anterior. O erro a ser produzido é algo que se destaca. O Sr. K. prepara a emergência.

O trabalho, em sua habitual repetição de enquadrar ou produzir segundo normas, é intencionado a não seguir as normas, a produzir algo que não serve. O gesto habitual do trabalho, a repetição, é particularizado por sua intencionalidade de produzir algo que não seja útil, algo que não siga as regras.

Em "Dos detentores do saber"<sup>13</sup> o poeta destaca a inutilidade de um saber que não é colocado a serviço.

### ***Dos detentores do saber***

"Quem detém o saber não pode lutar; nem dizer a verdade; nem prestar um serviço; nem deixar de comer; nem recusar honrarias; nem dar na vista. Quem detém o saber possui, de todas as virtudes, apenas uma: ele detém o saber", disse o sr. Keuner."

<sup>12</sup> BRECHT, *Histórias do sr. Keuner*, 2006, p. 17.

<sup>13</sup> BRECHT, *Histórias do sr. Keuner*, 2006, p. 30.

O gesto historicizado, nessa última cena, é a busca pelo saber. A particularização acontece no destaque de sua inutilidade, quando ele é pautado por ambições de neutralidade e inação. O poeta provoca o leitor a pensar o que se faz com aquilo que se sabe.

Em uma encenação épica, o ator, por sua vez, ao representar a personagem, historiciza o gesto, quando mostra a si mesmo, ao mesmo tempo em que mostra a personagem, quando mostra seu próprio gesto de um ator situado temporal e espacialmente, que representa uma personagem. Assim, ele marca, em cada encenação, o lugar de onde observa a personagem.

Uma representação que promova distanciamento permite que o objeto seja reconhecido, mas não imediata e diretamente, ele é elaborado como algo aparentemente estranho, como algo do que se deve desconfiar. A aparente familiaridade ou obviedade é quebrada, a ilusão de que os acontecimentos prosseguem como algo dado/inevitável é superada. As condições sociais são então percebidas como "acontecimentos em processo": "As coisas só existem na medida em que se transformam, na medida, portanto, em que estão em disparidade consigo próprias".<sup>14</sup>

## **Conclusões**

A recepção contemporânea de Brecht, ao se valer da leitura empreendida por Benjamin, encontra um testemunho e um referencial crítico. O autor é um contraponto para o lugar de fala de Brecht, uma vez que observa seu teatro de outro ponto de vista. Brecht escreve para o teatro, Benjamin escreve sobre o teatro. Poeta e crítico iluminam reciprocamente os lugares de onde falam e solicitam um esforço de leitura intertextual pelo intérprete.

O teatro épico mostra as forças operantes no momento da ação, através do destaque que confere ao gesto. Benjamin foi testemunha das forças sociais em movimento à época da construção da dramaturgia e teoria brechtiana, e da maneira como elas operavam no trabalho em curso, servindo assim como referencial para se compreender as escolhas realizadas pelo teatro épico e o progressivo aprimoramento de sua forma.

14 BRECHT, *Pequeno Organon para o teatro*: Estudos sobre Teatro, 2005, p. 146.

A “forma crítica”, proposta por Benjamin, explora a exterioridade dos acontecimentos, aquilo que é notório, que é habitual, que é sabido por todos, o significado que se manifesta de forma imediata e que, por ser tão habitual, acaba não sendo percebido em sua novidade. Ao analisar o “fenômeno Brecht”, Benjamin destaca o caráter político de sua literatura, comprometida com a transformação das relações sociais, como elemento constitutivo e decisivo para sua compreensão.

A “atualidade” de Brecht, percebida por Benjamin, está nesse seu gesto político de comprometimento com a transformação social, o que consegue escrevendo uma dramaturgia gestual e encenando um teatro gestual, que confere visibilidade às forças sociais em movimento e às diferentes possibilidades de continuação da ação.

## Referências

BENJAMIN, Walter. Bert Brecht. In: BENJAMIN, Walter. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*: escritos escolhidos. Seleção e apresentação de Willi Bolle. Tradução de Celeste H. M. Ribeiro de Sousa. São Paulo: Cultrix: Editora da Universidade de São Paulo, 1986.

BENJAMIN, Walter. O que é o teatro épico? Um estudo sobre Brecht. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. 8. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012. (Obras escolhidas, v. 1).

BRECHT, Bertolt. *Pequeno Organon para o Teatro*: Estudos sobre Teatro. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Histórias do sr. Keuner*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Editora 34, 2006. p. 30.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

MELO, Vilma Botrel Coutinho de; ARON, Irene Teodora Helena. *Brecht / Keuner: o homem como processo*. 1998. Tese. Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

WIZISLA, Erdmut. *Benjamin e Brecht: História de uma amizade*. Tradução de Rogério Silva Assis. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.



## Sobre os autores

**André Luís Mourão de Uzêda** é mestre em Ciência da Literatura/Teoria Literária (UFRJ); professor de Língua Portuguesa e Literatura do Colégio de Aplicação da UFRJ.

**Augustto Corrêa Cipriani** é doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG/ Bolsista CAPES).

**Charles Bicalho** é doutor em Letras pelo Pós-Lit (UFMG) e pós-doutor pela Universidade do Novo México (UNM); professor de Metodologia Científica e Leitura e Produção de Textos na UEMG.

**Derick Davidson Santos Teixeira** é mestre em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG).

**Felipe Lima** é doutorando em Literatura Comparada na UFRJ e professor substituto do Departamento de Ciências da Literatura / FL (UFRJ).

**Gabriela Gomes de Oliveira** é mestranda em Estudos Literários pela Faculdade de Letras (UFMG / Bolsista CNPq).

**Guilherme da Cruz e Zica** é mestrando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG).

**Ivanete da Silva Alves** é mestranda em Teoria da Literatura e Literatura Comparada (UFMG).

**Ívina Silva Guimarães** é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em História (UFMG/ bolsista CAPES).

**Jéssica Ribas** é mestranda em Literaturas Modernas e Contemporâneas do Pós-Lit (UFMG / Bolsista CAPES).

**João Guilherme Paiva** é doutorando e Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ/ Bolsista CAPES).

**Júlia de Mello S. Oliveira** é mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar).

**Juliane de Sousa Elesbão** é doutoranda em Literatura Brasileira na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

**Pedro Alegre** é doutorando em Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (UFRJ/Bolsista do CNPq).

**Rafael Fava Belúzio** é doutor em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais e bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

**Rafael Guimarães Tavares da Silva** é doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras (UFMG/bolsista do CNPq).

**Rafael Martins da Costa** é doutor em Literatura Brasileira (Pós-Lit/UFMG) e docente do Instituto Federal do Rio de Janeiro.

**Tarcísio Fernandes Cordeiro** é Professor adjunto da UFRB; doutorando em Estudos Literários pelo Pós-Lit UFMG.

**Thereza de Jesus Santos Junqueira** é doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (Bolsista CAPES).

**Valéria Alves Correia Tavares** é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Performances Culturais – Universidade Federal de Goiás (UFG).





**Publicações Viva Voz de interesse para a  
área de estudos literários**

**A crítica literária e a função da teoria: reflexão em  
quatro tempos**

Nabil Araújo (Org.)

**Poemas brasileiros sobre trabalhadores:  
uma antologia de domínio público**

Antônio Augusto Moreira de Faria (Org.)

Rosalvo Gonçalves Pinto (Org.)

**Transespaços**

Luis Alberto Brandão (Org.)

Os livros e cadernos Viva Voz estão disponíveis em  
versão eletrônica no *site*: <[www.lettras.ufmg.br/vivavoz](http://www.lettras.ufmg.br/vivavoz)>



C934 A crítica literária contemporânea produzida no Brasil /  
Organizadores: Nathalia Campos, Rodrigo Vieira Ávila de  
Agrela, Roberto Bezerra de Menezes. – Belo Horizonte :  
Faculdade de Letras da UFMG, 2019.  
223 p.: il. (p&b) . – (Viva Voz)

Coletânea de textos apresentados no VII Seminário de  
Pesquisa Discente do Pós-Lit (SPLIT), realizado no ano de  
2017 na Faculdade de Letras da UFMG.

Inclui referências.

ISBN: 978-85-7758-366-9 (digital).

ISBN: 978-85-7758-367-6 (impresso).

1. Literatura – História e crítica – Teoria. 2. Literatura  
clássica. 3. Literatura comparada – Clássica e moderna. 4.  
Literatura brasileira – História e crítica. 5. Literatura inglesa –  
História e crítica. I. Campos, Nathalia, 1986-. II. Agrela, Rodrigo  
Vieira Ávila de, 1990-. III. Menezes, Roberto Bazerra de, 1984-.  
IV. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras.  
V. Série.

CDD : 809



As publicações Viva Voz acolhem textos de alunos e professores da Faculdade de Letras, especialmente aqueles produzidos no âmbito das atividades acadêmicas (disciplinas, estudos e monitorias). As edições são elaboradas pelo Laboratório de Edição da FALE/UFMG, constituído por estudantes de Letras - bolsistas e voluntários - supervisionados por docentes da área de edição.

Composto em caracteres Verdana e impresso a *laser* em papel reciclado 75 g/m<sup>2</sup> (miolo). Acabamento em kraft 420 g/m<sup>2</sup> (capa) e costura artesanal com cordão encerado.