

**BRAVOS
COMPANHEIROS
E FANTASMAS 6**

Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)

Av. Fernando Ferrari, 514 - Campus de Goiabeiras

CEP 29075-910 - Vitória - Espírito Santo - Brasil

Tel.: +55 (27) 4009-7852 - E-mail: edufes@ufes.br

www.edufes.ufes.br

Reitor | Reinaldo Centoducatte

Vice-Reitora | Ethel Leonor Noia Maciel

Superintendente de Cultura e Comunicação | José Edgard Rebouças

Secretário de Cultura | Rogério Borges de Oliveira

Coordenador da Edufes | Washington Romão dos Santos

Conselho Editorial | Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Giovanni de Oliveira Garcia, Glícia Vieira dos Santos, Grace Kelly Filgueiras Freitas, José Arminio Ferreira, Julio César Bentivoglio, Luis Fernando Tavares de Menezes, Sandra Soares Della Fonte

Secretários do Conselho Editorial | Douglas Salomão, Tânia Canabarro

Revisão de Texto | Fernanda Scopel Falcão

Diagramação | Willi Piske Jr.

Revisão Final | Os organizadores

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

B826 Bravos companheiros e fantasmas 6 : estudos críticos sobre
o autor capixaba / Orlando Lopes Albertino, Paulo Roberto Sodré,
Wilberth Claython Ferreira Salgueiro (organizadores). - Vitória :
EDUFES, 2017.
330 p. ; 23 cm. - (Bravos companheiros e fantasmas ; 6)

Inclui bibliografia.
ISBN:

1. Literatura brasileira - Espírito Santo (Estado). 2. Literatura
brasileira - História e crítica. 3. Escritores brasileiros - Espírito
Santo (Estado). I. Lopes, Orlando, 1972-. II. Sodré, Paulo
Roberto, 1962-. III. Salgueiro, Wilberth Claython Ferreira, 1964-.
IV. Série.

CDU: 821.134.3(81)

BRAVOS COMPANHEIROS E FANTASMAS 6

**estudos críticos
sobre o autor capixaba**

Orlando Lopes Albertino
Paulo Roberto Sodré
Wilberth Salgueiro
(organizadores)



EDUFES

VITÓRIA, 2017

SUMÁRIO

- 9 APRESENTAÇÃO**
Orlando Lopes Albertino, Paulo Roberto Sodré, Wilberth Salgueiro
- 13 OPALA NEGRA (2013), DE MARÍLIA CARREIRO FERNANDES,
E A TRADIÇÃO LITERÁRIA NACIONAL**
Adriana Falqueto Lemos
- 23 O POEMA VISUAL “POLUIÇÃO”, DE MARCOS TAVARES**
André Luís de Macedo Serrano
- 43 ENTRE O CAOS E O SUBLIME:
A POESIA NAS CRÔNICAS DE RUBEM BRAGA**
Arlene Batista da Silva
- 57 A LITERATURA DO ESPÍRITO SANTO NO VESTIBULAR DA UFES:
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES**
Arnon Tragino
- 65 ESTER ABREU E SEUS MOMENTOS**
Eduardo Baunilha
- 73 A PROSA POÉTICA DE MIGUEL MARVILLA**
Eduardo Selga da Silva
- 83 UMA MORTE FECUNDA PARA OS FETOS NO JARDIM:
EXUMANDO “OS FETOS, AS BEGÔNIAS”, DE MIGUEL MARVILLA**
Francielli Noya Toso

- 95 DE POSES E JONES: LIÇÕES DE OVÍDIO EM MUITO SONETO POR NADA,
DE REINALDO SANTOS NEVES**
Guilherme Horst Duque
- 111 A DIMENSÃO DA FÁBULA EM A LONGA HISTÓRIA**
Inês Aguiar dos Santos Neves
- 121 LEMBRANÇAS AINDA NÃO USADAS: MIGUEL MARVILLA LEITOR**
Joana d'Arc Batista Herkenhoff
- 131 BERNADETTE LYRA, AUTORA MENOR**
Jorge Luís Verly Barbosa
- 143 DOÇURAS DE UM CRONISTA EM ESTADO BRUTO:
JOSÉ CARLOS OLIVEIRA NO ANO QUE NÃO TERMINOU**
José Irmo Gonring
- 157 "DIANA NO NATAL", DE SAULO RIBEIRO:
ENTRE A LITERATURA NOIR E A LITERATURA ERÓTICA**
Karla Vilela de Souza
- 165 ALTERIDADE E LEITURA EM CONVERSÕES DE MARULAND**
Keila Mara de Souza Araújo Maciel
- 175 O MUNDO DESEJÁVEL EM CRÔNICAS DE RUBEM BRAGA**
Larissa O'Hara
- 185 TEMPOS SUPERPOSTOS: UM EXAME DE CORPO DE DELITO,
DE SAULO RIBEIRO**
Lucas dos Passos, Marcela Oliveira de Paula
- 195 CICATRIZ COBERTA COM PÓ DE ARROZ: A PRESENÇA DO FANTÁSTICO
NO CONTO "A HISTÓRIA DA MENINA", DE BERNADETTE LYRA**
Márcia Moreira Custódio
- 209 MADALENA E O SAPO, QUE NÃO VIROU PRÍNCIPE**
Maria Mirtis Caser
- 219 CONFISSÕES EM DOIS TEMPOS:
AGOSTINHO DE HIPONA E REINALDO SANTOS NEVES**
Nelson Martinelli Filho

- 233** ***CANTÁRIDAS E A POESIA PANTAGRUÉLICA***
Paulo Roberto Sodré
- 253** **HERÓDOTO SANTOS NEVES: VIDA E LIDA LITERÁRIAS**
Pedro Antônio Freire
- 261** **O LABIRINTO BORGEANO DE *HERÓDOTO, IV, 196*,
LIVRO DE CONTOS DE REINALDO SANTOS NEVES**
Rita de Cássia Maia e Silva Costa
- 273** **A VISUALIDADE DO FANTÁSTICO EM CONTOS DE DANIEL SALAROLI**
Sérgio Wladimir Cazé dos Santos
- 287** **LÍDIA BESOUCHET: UMA ESCRITA NAS SOMBRAS. ATÉ QUANDO?**
Vanda Luiza de Souza Netto
- 301** **MISTÉRIO DA LITERATURA, MISTER DO ESCRITOR:
LEITURA DE UM CONTO DE REINALDO SANTOS NEVES**
Wilberth Salgueiro
- 319** **METAFICÇÃO E IRONIA EM “HERÓDOTO, IV, 196”,
DE REINALDO SANTOS NEVES**
Wolmyr Aimberê Alcantara Filho

APRESENTAÇÃO

Como se tem observado nas apresentações dos cinco volumes do *Bravos companheiros e fantasmas: estudos críticos sobre o autor capixaba*, uma das felizes iniciativas do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), por meio de seu Núcleo de Estudos e Pesquisas da Literatura do Espírito Santo (Neples), foi a adoção, a partir de 2004, como evento acadêmico bienal, de um seminário especificamente destinado ao debate da literatura produzida no estado do Espírito Santo e da que produzem, fora dele, autores aqui nascidos.

Tal espaço de debate tem atraído para o estudo do autor local, em diversas abordagens teóricas, um bom número de mestrands e de doutorandos do PPGL, além de outros pesquisadores, de que tem resultado uma consistente discussão da produção literária capixaba.

A esse espaço ainda têm sido especialmente bem-vindos os graduandos de Letras da Ufes e de outras instituições de ensino superior, o que vem servindo desse modo, para muitos deles, como campo eficaz de iniciação científica e de investigação crítica.

Complementando essa oportunidade de pesquisa e de debate, os organizadores têm procurado trazer críticos de outros estados interessados na produção literária do Espírito Santo, bem como abrir o espaço do evento para que autores convidados deem depoimento sobre suas obras.

Cinco volumes, portanto, foram publicados como produto das discussões nos cinco seminários desenvolvidos acerca de autores homenageados e de diversos outros de diferentes épocas da história literária espírito-santense, demonstrando de modo claro o acerto do PPGL em investir na pesquisa da literatura que aqui se produz. Tais volumes, ademais, compreendem hoje os anos de cuidadosa e dinâmica coordenação do Neples por Reinaldo Santos Neves, encerrados em 2013 com sua saída da Ufes.

O evento *Bravos companheiros e fantasmas: VI seminário sobre o autor capixaba*, ocorrido em 2014, e este sexto volume – com boa parte dos trabalhos apresentados no evento – iniciam uma nova etapa do Neples, sob a coordenação de Orlando Lopes Albertino. A diversidade de enfoques teóricos e críticos, assim como de autores e obras, permanece. E é nosso intuito dar continuidade aos trabalhos do Núcleo que façam jus ao propósito do PPGL e à herança legada por seu grande fundador e defensor, Reinaldo Santos Neves.

Orlando Lopes Albertino

Paulo Roberto Sodré

Wilberth Salgueiro

OPALA NEGRA (2013), DE MARÍLIA CARREIRO FERNANDES, E A TRADIÇÃO LITERÁRIA NACIONAL

Adriana Falqueto Lemos¹

Tradição e escrita literária

No livro *Literatura e sociedade*, Antonio Candido versa sobre diversas facetas por meio das quais estas duas instâncias dialogam: ora o autor fala da potência e importância da sociedade na feitura de um trabalho artístico, ora se debruça sobre os aspectos que fazem com que um artista criador seja a peça-chave na condução do projeto artístico. Na realidade, de acordo com o estudioso, a arte “[...] só pode sobreviver equilibrando, à sua maneira, as duas tendências referidas” (CANDIDO, 2010, p. 33).

A partir dessa noção de equilíbrio que se dá entre *ser pessoal* e *ser no mundo* é que buscamos refletir o trabalho autoral, neste texto, diante de dois paradigmas: o cenário nacional e a experiência autoral como parte de um fluxo de continuidade de uma tradição maior. Sabendo-se disso, encaminharemos para algumas noções importantes: a de arte como experiência coletiva, a que “procura incorporar-se a um sistema simbólico vigente” (CANDIDO, 2010, p. 33), e aquela que a renova.

Opala negra, obra publicada pela Editora Pedregulho em 2013, é enviesada justamente através do cerne da tradição literária que existe nacionalmente. Faz parte da ideia de que há uma forte tradição literária brasileira que reside no imaginário do autor contemporâneo, algo que se relaciona com a noção de uma “importância da experiência cotidiana como fonte

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes) – <flemos.adriana@gmail.com>.

de inspiração, sobretudo, como referência às atividades e objetos fortemente impregnados de valor pelo grupo” (CANDIDO, 2010, p. 40).

Essa noção das práticas de apropriação, representação e produção também se imiscuem nos estudos de Roger Chartier, historiador cultural. Na visão de Chartier, a representação de algo é a legitimação de uma forma e de como ela se tornou aceitável socialmente. Essa ideia de representação é explicada pelo pesquisador como “[...] relacionamento de uma imagem presente e de um objeto ausente, valendo aquela por esta, por lhe estar conforme” (2002, p. 21). Ou seja, mesmo que um objeto não nos seja acessível, temos uma ideia – uma representação – do que aquele objeto é. A partir de então, tem-se a ideia de que práticas – ou fazeres, dizeres, pensares, agires – são, de forma geral, produções culturais. Isso acontece de maneira circular: alguém se apropria de uma informação e a representa para outros, que, a partir de então, se apossam do que lhes foi apresentado para produzir outras representações.

Roger Chartier nos explica a força das representações, pelas quais a sociedade se hierarquiza e se organiza, porque,

[...] em primeiro lugar, as operações de classificação e designação, mediante as quais um poder, um grupo ou um indivíduo percebe, se representa e representa o mundo social; em continuação, as práticas e os signos que levam a reconhecer uma identidade social, a exibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um status, uma categoria, uma condição; e, por último, as formas institucionalizadas pelas quais alguns “representantes” (indivíduos singulares ou instâncias coletivas) encarnam, de maneira visível e durável – “presentificam” – a coerência de uma comunidade (CHARTIER, 2002, p. 33-34).

Aonde queremos chegar? Trata-se da noção de que, quando se cria um livro, o autor se apropria das representações de mundo que estão ao seu redor, das representações do que pode ser literatura, das representações do seu espaço, do que lhe é verossímil etc.

É possível identificar, em qualquer texto literário, fragmentos de tradições, por que há, no bojo das criações artísticas, uma relação entre o que se cria e mundo no qual se vive. E, segundo Candido, é por meio dessa mútua identificação, do que é parte do cotidiano e de atividades que são

valoradas e reconhecidas pela comunidade, que emerge o impacto emocional. Afinal, a obra seria uma relação entre autor e público, estando o autor, nesse caso, desempenhando um papel social. Por isso, a obra também molda comportamentos e atitudes. Nas palavras do estudioso:

Isto quer dizer que o escritor, numa determinada sociedade, é não apenas o *indivíduo* capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um *papel social*, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma da sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público (CANDIDO, 2010, p. 83-84).

É através desse viés de pensamento que se percebe a instauração de uma tradição: há um fluxo de atividades criativas que se comunicam e se sobrepõem, continuamente, na produção literária (representações que, porventura, ensejam novas representações e que serão, sequencialmente, apropriadas pelo autor, num círculo produtivo). Nesse sentido:

A literatura é, pois, um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores; e só vive na medida em que estes a vivem, decifrando-a, aceitando-a, deformando-a. A obra não é um produto fixo, unívoco ante qualquer público; nem este é passivo, homogêneo, registrando uniformemente o seu efeito. São dois termos que atuam um sobre o outro, e aos quais se junta o autor, termo inicial desse processo de circulação literária, para configurar a realidade da literatura atuando no tempo (CANDIDO, 2010, p. 84).

Interessante é também entender o que é necessário para que esse sistema literário funcione, pois é por meio dele que o termo “tradição”, empregado no título deste texto, é entendido. Antonio Candido nos fala do início da forja da tradição literária brasileira, que se deu entre 1920 e 1940. A tradição, para Candido (2010, p. 144), é um sistema de expressão que liga as produções literárias ao passado e abre caminhos para o futuro.

Candido escreve que foi só em 1888, com a publicação de *História da literatura brasileira*, de Silvio Romero, que se pôde ter uma mostra de que a literatura brasileira “formava um *corpus*, dotado de características distintivas” (CANDIDO, 2010b, p. 68). Sobre isso, destaca-se a importância da crítica para o amadurecimento e formatação do trabalho literário. Machado de Assis é destacado como um dos primeiros a escrever sobre o trabalho do escritor e o processo de produção literária:

O ensaio *Instinto de Nacionalidade* (1873) faz um balanço das tendências nacionalistas, sobretudo o indianismo, mostrando que a absorção nos temas locais foi um momento a ser superado, e que a verdadeira literatura depende não do registro de aspectos exteriores e modismos sociais, mas da formação de um “sentimento íntimo” que, embora fazendo do escritor um homem “do seu tempo e do seu país”, assegure a sua universalidade. Há nesse ensaio uma espécie de reivindicação tácita do direito à expressão liberada das injunções contingentes do nacionalismo estético, o que faz dele, como de outros escritos de Machado de Assis, um certificado de maioria da literatura brasileira através da consciência crítica (CANDIDO, 2010b, p. 67-68).

Opala negra, São Bernardo, Grande sertão: veredas e Dom Casmurro

Ao ler *Opala negra* (2013), o leitor poderá estabelecer um diálogo com outras obras e, certamente, isso não é parte do texto de maneira direta, mas, para efeito de ilustração, destacaremos o movimento inverso de Bento, protagonista do romance, com o de Paulo Honório, personagem principal de *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

Essa relação não se estabelece de maneira direta durante a leitura do livro, mas, de qualquer maneira, lembramo-nos de que Paulo Honório tem desejo de ter sua fazenda São Bernardo, dispensando qualquer educação formal e, na verdade, tratando o assunto com a menor importância possível. A vida na fazenda era um prazer para Paulo e, durante o livro, Graciliano Ramos narra, por meio da voz do protagonista, o trabalho árduo, porém deliciosamente rentável, no manejo da terra e na administração das atividades.

Para Bento, de *Opala negra*, sair de uma cidade para tomar conta de uma fazenda é uma espécie de sacrifício. Havendo, pois, dedicado anos na sua escolarização e formação, fazendo pouco do pai e de sua fazenda,

ele é obrigado a viver dela e nela. Aos poucos, o personagem acaba por se acostumar, e reconhecemos, nesta fala, o valor que Bento desenvolve pelo campo, algo parecido com o que Paulo Honório, de Graciliano, tanto tinha. De maneira a assinalar um ponto de encontro entre as duas narrativas, destacamos estes trechos:

Pedi o prazo de uma semana para poder voltar para casa, conversar com minha mãe e decidir nossas vidas. Eu não morava tão longe dali. Ele também não duraria muito. Depois de pouco tempo nos mudamos para cá e aqui estou até hoje (FERNANDES, 2013, p. 16).

Cuidamos do terreno e eu aprendi algumas maneiras de adubar, plantar e cuidar da terra. Antônio me ajudou a fazer o pasto, a colocar as cercas e a comprar o gado. O terreno foi ficando bonito com o passar dos anos. Fizemos até uma lagoa. Ainda é um lugar tranquilo para viver. Nossos dias se resumiam em cuidar da terra, sair para escavar e voltar para casa, às vezes com algumas pedras com valores consideráveis, outras com valores simbólicos. [...] E assim seguíamos com nossas vidas (FERNANDES, 2013, p. 17-18).

Concluiu-se a construção da casa nova. Julgo que não preciso descrevê-la. As partes principais apareceram ou aparecerão; [...]. Ficou tudo confortável e bonito. Naturalmente deixei de dormir em rede. Comprei móveis e diversos objetos que entrei a utilizar com receio [...]. Aqui existe um salto de cinco anos, e em cinco anos o mundo dá um bando de voltas. [...] Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las. Alcancei mais do que esperava, mercê de Deus. [...] Efetuei transações arriscadas, endividei-me, importei maquinismos e não prestei atenção aos que me censuravam por querer abarcar o mundo com as pernas. Iniciei a pomicultura e a avicultura. Para levar meus produtos ao mercado, comecei uma estrada de rodagem (RAMOS, 2001, p. 38-40).

Como Paulo Honório, Bento investe energia, dinheiro e tempo na propriedade que tem. Porém há diferenças entre os dois personagens: Paulo Honório vê em São Bernardo a propriedade como fonte de poder e sabe o

que fazer, estrategicamente, para obter lucro; Bento enxerga a propriedade que herda do pai como um peso, mas muda de ideia e de postura quando passa a aprender e a lidar com o trabalho que desenvolve ali.

Ambas as narrativas em primeira pessoa se assemelham, porque são depoimentos da história de vida dos protagonistas Bento e Paulo Honório sobre suas conquistas e tudo o que tiveram de fazer para alcançá-las. Diferentemente de Paulo Honório, que ao final do livro está só e desconfiado de tudo, Bento está radiante e feliz, cercado de amigos:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte! A desconfiança também é consequência da profissão. Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. [...] É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo. Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria! [...] E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que horas, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos (RAMOS, 2001, p. 190-191).

Na altura da vida, não éramos mais empregados e funcionários, já tínhamos virado uma família. Todo o dinheiro das pedras vendidas era dividido. Todos sabiam a senha do cofre. Todos defendiam a fazenda da mesma forma. [...] Éramos, Justino, Francisco, Rosa, Carlos, Lúcio e eu, irmãos. Antônio cuidava dos três adotivos da mesma forma que cuidava dos seus três filhos biológicos. Não tínhamos nem fazíamos distinções. Eu estava satisfeito com tudo [...] (FERNANDES, 2013, p. 78).

Os dois personagens são, similarmente, incansáveis e ambiciosos com seus sonhos. Paulo Honório nunca deseja parar de expandir a fazenda – até o ponto em que acaba velho e desiludido com a vida, ao passo que Bento, de *Opala*, tem gosto pela lavra; ele sente prazer em descobrir pedras e, por mais que esteja satisfeito e que tenha uma vida segura e tranquila, sempre retorna à atividade.

Assim como Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, o protagonista Bento tem um desejo escapista. Diante da tranquilidade da vida na fazenda e dos anos que passa cultivando-a e aprimorando-a, ele simplesmente se lança no mundo e se envolve com a “bandidagem”, quase “sem querer”. É importante lembrar também que Riobaldo tinha qualquer

instrução melhor do que os viventes nos sertões e que trabalhou, antes de se juntar à “jagunçagem”, junto com Mestre Lucas, na escola, para então partir com Zé Bebelo e ensiná-lo a ler.

A decisão de partir, para Bento, foi repentina: “Eu seguiria viagem sem ideia de quando voltaria para casa, já que a moça do sonho não me falou exatamente onde era” (FERNANDES, 2013, p. 19), e ele se empertigou em busca da pedra. Em *Grande sertão*, Riobaldo viu em Joca Ramiro o maior incentivo para que ele quisesse ser jagunço; na verdade, virar jagunço foi um processo pelo qual Riobaldo conscientemente quis passar:

A que, no bando de Joca Ramiro, eu havia de prestar toda a minha diligência e coragem. E nem fazia mal que eu não relatasse a respeito de Zé Bebelo mais, porquanto o prejuízo que disso se tivesse, por ele eu também padecia e pagava. No caso, em vista de que agora eu estava também sendo um ramiro, fazia parte. De pensar isso, eu desfrutei um orgulho de alegria de glória (ROSA, 1994, p. 208).

Pois, então, por aí se vê, eu já vi: um sujeito medroso, que tem muito medo natural de onça, mas que tanto quer se transformar em jagunço valentão – e esse homem afia sua faca, e vai em soroca, capaz que mate a onça, com muita inimizade; o coração come, se enche das coragens terríveis! O senhor não é bom entendedor? Conto. De não pitar, me vinham uns rangidos repentinos, feito eu tivesse ira de todo o mundo. Aguentei. Sobejante saí caminhando, com firmes passos: bis, tris; ia e voltava. Me deu vontade de beber a da garrafa. Rosnei que não. Andei mais. Nem não tinha sono nenhum, desmenti fadiga. Reproduzi de mim outro fôlego. Deus governa grandeza. Medo mais? Nenhum algum! (ROSA, 1994, p. 212).

Pedras também são elementos que aparecem em *Grande sertão* – era uma das coisas que Riobaldo desejava dar de presente a Diadorim:

“Diadorim, um mimo eu tenho, para você destinado, e de que nunca fiz menção...” – o qual era a pedra de safira, que do Araçuaí eu tinha trazido, e que à espera de uma ocasião sensata eu vinha com cautela guardando, enrolada numa pouca de algodão, dentro dum saquitel igual ao de um breve, costurado no forro da bolsa menorzinha da minha mochila (ROSA, 1994, p. 259).

Percebe-se que em ambas as narrativas nenhum dos jagunços – tanto Justino, “o amigo de longa data conhecido naquele dia” (FERNANDES, 2013, p. 24), de *Opala*, quanto Diadorim ou qualquer um dos colegas de Riobaldo em *Grande sertão* – eram verdadeiramente perigosos entre si.

Certamente, há ainda o nome do personagem. Só descobrimos que Bento tem esse nome na página 31, quando uma mulher o interpela durante uma festa. Bento também é o nome do famoso protagonista de Machado de Assis, em *Dom Casmurro*. Curiosamente, o nome só aparece cinco vezes em toda a *Opala*, e sempre em diálogos, nunca durante a narrativa.

Algumas notas finais

Podemos inferir, por meio dos pontos ressaltados, que a autora de *Opala negra* leu todas as três obras, cânones da literatura nacional, e que com elas se inspirou? Não, absolutamente. Da mesma forma, não relacionamos os pontos de comparação com um suposto mimetismo. A escritora tem sua própria trajetória e isso se reflete em suas produções: Marília Carreiro Fernandes nasceu em Pancas, no estado do Espírito Santo, em 1989. Formada em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, ela começou suas publicações com um poema e um conto, ambos publicados em antologias organizadas pela Câmara Brasileira dos Jovens Escritores do Rio de Janeiro. Em 2012, foi premiada pela Secretaria de Cultura do Espírito Santo com a publicação do livro *AmorS e outros contos* (2013) e publicou, pela editora Pedregulho, a primeira (2013) e a segunda (2014) edição do *Opala negra*.

O que nos atrai na possibilidade de estabelecer conexões entre *Opala* e essas obras do cânone literário nacional é a ideia de que, mesmo que a autora não tenha lido nenhum dos livros, seu trabalho (por todo o conjunto da obra, por ser um romance, por ter um protagonista homem, por esse protagonista estar nestes e naqueles contextos e a narrativa conter estes e aqueles elementos) estabelece um diálogo com a tradição brasileira da cultura escrita.

Opala negra se vincula à tradição literária nacional e isso é uma qualidade importante no tocante à produção literária capixaba. É uma obra que está atrelada a, dialoga com e se apropria de representações de mundo próprias da e presentes na literatura nacional da qual dispomos no cenário brasileiro.

Podemos pensar, em consonância com Candido, que:

Assim, não há literatura enquanto não houver essa congregação espiritual e formas, manifestando-se por meio de homens pertencentes a um grupo (embora ideal), segundo um estilo (embora nem sempre tenham consciência dele); enquanto não houver um sistema de valores que enfoque sua produção e dê sentido à sua atividade, enquanto não houver outros homens (um público) aptos a criar ressonância a uma e outra; enquanto, finalmente, não se estabelecer a continuidade (uma transmissão e uma herança), que signifique a integridade do espírito criador na mesma dimensão do tempo (CANDIDO, 2010, p. 147).

Retornando à discussão sobre tradição, voltamos para Candido e sobre o que ele escreveu do “ser brasileiro” e o que é tradicional do nosso país. Partindo do ponto de que, para o autor – e, em sua opinião, em senso comum –, a literatura brasileira só adquire consciência de si mesma a partir da Independência, não houve, durante muito tempo, “tradição orgânica” (CANDIDO, 2010, p. 177-178). “Num país sem tradições, é compreensível que se tenha desenvolvido a ânsia de ter raízes, de aprofundar no passado e a própria realidade [...]” (p. 179). Por conseguinte, para que se possa imaginar uma literatura nacional e capixaba, é preciso que leiamos as publicações regionais e, a partir delas, estabeleçamos diálogos com a tradição já existente.

Referências

- ASSIS, Machado. **Dom Casmurro**. São Paulo: Klick/Zero Hora, 1997.
- CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010b.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2010.
- CHARTIER, Roger. **A história cultural entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manoela Galhardo. 2. ed. Lisboa: Difel, 2002.
- FERNANDES, Marília Carreiro. **Opala negra**. Vitória: Pedregulho, 2013.
- RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 72. ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

O POEMA VISUAL “POLUIÇÃO”, DE MARCOS TAVARES

André Luís de Macedo Serrano²

Este capítulo retoma, em resumo, as ideias desenvolvidas em monografia homônima, apresentada em 01/08/2014 como Trabalho de Conclusão de Curso para título de graduação em Letras – Português, na Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes). Nessa monografia, analisamos o poema “POLUIÇÃO”, do escritor Marcos Tavares, observando o aspecto da forma gráfica (visualidade) enquanto elemento intrínseco à significação do referido poema. A seguir, discorreremos sobre os percursos da análise, a começar pelo contexto de produção da literatura desse capixaba, safra 1957.

Marcos Tavares (MT) participou de uma geração literária que esteve vinculada principalmente ao período que se estendeu entre os anos 1970 e 1980. Tendo nascido e vivido no Espírito Santo (ES), na cidade de Vitória, publicou principalmente dentro desse escopo geográfico, nas circunstâncias históricas que englobaram as décadas supracitadas. Escreveu em prosa e em verso, alternando entre as duas modalidades. Inicialmente divulgava seus manuscritos em revistas, em jornais e em antologias literárias, dando vazão às suas ideias de jovem escritor, em contato direto com artistas em círculos marginais e, depois, em meio universitário. Seus contos se agregariam no formato de livro, sob o título *No escuro, armados* (1987), somente quando já deixara os círculos literários de Vitória, indo residir no interior do Estado, no município de Dorcas do Rio Preto. Os poemas, por outro lado, ganhariam publicação definitiva em *Gemagem* (2005), à época ainda longe das aglomerações urbanas. *Gemagem* (2005) retoma a trajetória desse escritor desde os seus primeiros poemas nos anos 70, publicados em páginas de jornal no caderno cultural

2 Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes). Bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) – <macedo.andre92@gmail.com>.

Tribuna Jovem; passando por textos em situação universitária nos anos 80, quando cursou (e não concluiu) as graduações em Matemática e Economia; até composições posteriores (entre 1984 e 2002) num ambiente mais afastado da rotina urbana, enquanto residente na região do Caparaó capixaba. No presente capítulo, procuraremos nos deter principalmente no recorte temporal entre os anos 1976 e 1984, devido à data da escritura primeira (1979) do poema “POLUIÇÃO” e de sua publicação primeira (1981) na *Revista Letra* n. 1. Além disso, a maior parte de sua obra poética foi produzida dentro desse período, dando peso significativo a esse recorte temporal.

Para compreendermos a literatura de MT, de um ponto de vista mais geral, antes de adentrarmos o poema, é necessário refletirmos sobre as configurações de tempo e espaço que permeiam e moldam sua poética. Como já abordado acima, a circunstância de sua produção textual está ligada a condições histórico-geográficas do Espírito Santo entre os anos 1970 e 1980. A especificidade do tema, no entanto, pede certa cautela ao estabelecermos a ponte entre o texto de Marcos Tavares e o contexto capixaba, pois, como observa Oscar Gama Filho, no livro *Razão do Brasil: em uma sociopsicanálise da literatura capixaba*: “Saber da literatura do Espírito Santo, do ponto de vista histórico, é saber das condições sociais determinantes da produção cultural brasileira” (GAMA FILHO, 1991, p. 4). Portanto, ao tomarmos o fenômeno literário dentro da perspectiva da cultura, colocamo-nos numa problemática que aproxima as categorias de literatura e de sociedade.

O livro de Gama Filho (1991) analisa um *corpus* literário produzido no ES, tendo em vista os processos de formação históricos que abrangem os fenômenos culturais em nível regional e nacional, em que a parte e o todo se comunicam. Portanto, ao associarmos a literatura de MT ao Espírito Santo, não pretendemos reduzir as possíveis significações da sua leitura, restringindo-a a repertórios fechados de entendimento estritamente local. Pelo contrário, a intenção é, pela particularidade do contexto de produção capixaba, entender os escritos desse autor dentro da dinâmica de uma cultura literária inserida no processo de formação da sociedade brasileira. Arriscaríamos mais: investigar, no geral, a literatura enquanto processo de formação humana. Pela arquitetura do poema “POLUIÇÃO”, dada a sua tessitura verbivocovisual, observamos um diálogo, por meio do concretismo, entre o poema e repertórios culturais que passariam pela Antiguidade Clássica (o poema visual surgindo na Grécia), pela Tradição Oriental (lógica do ideograma) até chegarmos ao Brasil e ao Espírito Santo contemporâneos.

Dessa forma, esse multissignificativo poema de Marcos Tavares, pretendemos analisá-lo tendo em vista os dados específicos e gerais que o vinculam estilisticamente com a tradição literária em suas diversas matizes de formação, tendo como fio condutor a visualidade, e como fator significativo o trabalho gráfico na página do texto. A referência a uma literatura capixaba é tomada como um fenômeno histórico-geográfico, de materialização concreta e imediata, dentro da dinâmica literária mais ampla que aponta para repertórios regionais, nacionais e globais. Encaramos essas três instâncias dentro de uma perspectiva informacional, em que o artista literário trabalha com informações culturais, estéticas, tecnológicas, políticas etc., inserido em condições materiais e históricas que fazem sua literatura significar dentro da conjuntura sociocultural com o qual entra em contato.

No tópico seguinte buscaremos evidenciar, na poética tavariana, aspectos de uma escrita consciente de si, o que a associaria a uma vertente do trabalho poético. Esse dado nos é importante porque aponta mais solidamente para os poemas visuais e concretos³, inseridos em projetos literários que colocavam em evidência a atividade “intelectual”, em justaposição à “sensível”, no ato de escrever. Trataremos de aspectos pertinentes à composição literária – na criação do texto, o trato artesanal – e também faremos uma breve explicação sobre as formas visuais e concretistas, que remontam a um fluxo de informação entre o nacional e o global, para então analisarmos o poema “POLUIÇÃO”, inserido no contexto do Espírito Santo no final dos anos 1970, um período de forte industrialização e urbanização, e que poderíamos considerar ter relação direta com o conteúdo do poema.

A composição do poema e o trabalho de arte

Tomaremos como base para este tópico o texto “Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte”, conferência de João Cabral de Melo Neto (JCMN), proferida em 1952 e compilada no livro *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas* (2012), cuja organização foi feita por Gilberto Mendonça Teles.

3 Para nós, os conceitos de poema visual e poema concreto são: 1. O **poema visual** tem como traço essencial a visualidade, ou seja, a construção da poesia em conjunção com elementos visuais (plásticos) de caráter semelhante à pintura ou ao desenho. 2. O **poema concreto** trabalha a visualidade dentro da perspectiva do espaço gráfico do poema, estabelecendo certos parâmetros racionais para o uso do elemento visual. Dessa forma, o conceito de poema visual é mais genérico, podendo abrigar manifestações concretistas e diversas outras sob o mesmo rótulo. Ressaltamos, neste capítulo, a perspectiva do visual para trabalhar com informações mais abrangentes, no que diz respeito às possibilidades interpretativas do poema.

JCMN foi um escritor modernista que laborou uma poesia formal e autorreflexiva, influenciando diretamente os poetas concretos do grupo Noigandres, haja vista menção a ele no “Plano-piloto para a poesia concreta” na lista dos precursores do movimento: “joão cabral de melo neto [...]: linguagem direta, economia e arquitetura funcional do verso” (CAMPOS; CAMPOS; PIGNATARI, 1958, apud TELES, 2012, p. 557). A presença de seu nome no manifesto do movimento concretista e suas características elencadas como importantes, traduzidas em termos técnicos como “economia” e “arquitetura”, apontam-nos a direção de um projeto racional-objetivo em comum entre as poéticas do escritor pernambucano e do grupo paulista. Tal projeto literário segue uma linha de influências desde JCMN até MT, o que nos permite aproximar suas ideias.

A ideia central na conferência de JCMN é a de que: “A composição literária oscila permanentemente entre os dois pontos extremos a que é possível levar as idéias de inspiração e trabalho de arte” (MELO NETO, 1952, apud TELES, 2012, p. 529). Ou seja, do ponto de vista da composição do poema, de uma estrutura criada a partir de um modo de escrever, seja planejado ou não, consciente ou inconsciente, há duas ideias que traduzem a atividade criativa, permeadas de concepções do indivíduo em contato com o universo social de sua época. Há uma valoração comunitária que partilha a experiência da composição, sem chegar a nos mostrar os “bastidores” dessa empreitada. Afinal: “O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas” (MELO NETO, 1952, apud TELES, 2012, p. 526). Toda ideia de composição inscreve-se no domínio do projeto, enquanto uma atividade operada na linguagem. Nenhuma expressão é puramente subjetiva. Ela é intrinsecamente partilhada, em relação direta com os valores contemporâneos à gestação do texto.

É a partir do conceito de composição, sob a perspectiva de um discurso inserido num meio social, que analisaremos o posicionamento do autor quando ele se refere à sua poética⁴. No prefácio de *Gemagem*, MT relata que “[...] escrever com alguma pretensão literária exige reescritura num sem-número de vezes” (TAVARES, 2005, p. 11) – definição essa que aproximaria os seus poemas à ideia de trabalho. Contudo, reiteramos o que salienta Melo Neto, quando diz que os conceitos de trabalho e inspiração

4 No Apêndice, há uma entrevista que realizamos com o autor em 19/06/2014. A leitura da entrevista poderá ser feita para situar algumas opiniões de Marcos Tavares sobre a poesia, sobre o seu modo de compor, sobre o seu momento histórico e sobre o poema que analisamos neste artigo. A entrevista foi realizada oralmente e transcrita pelo pesquisador que vos escreve.

não são necessariamente excludentes, podendo coexistir no projeto literário de um mesmo autor:

[...] a preponderância de um ou de outro desses conceitos, o fato de que se aproximem ou se afastem, suas tendências a confundir-se ou a polarizar-se são determinados pelo conjunto de valores que cada época traz em seu bojo (MELO NETO, 1952, apud TELES, 2012, p. 53).

No caso de MT, ainda quando a inspiração atua sobre os seus textos, a técnica literária parece ser continuamente perseguida: “Mesmo o poema ‘Os sete dias’, que acredito ter concebido em sonho, ainda assim sofrera ele algum reajuste” (TAVARES, 2005, p. 12). Ao retomarmos a reflexão metalinguística de Melo Neto, observamos que há uma ética por trás da ideia de trabalho de arte – uma ideia de poesia consciente, construída e não espontânea – e que essa ética também norteia o discurso de MT, que constrói um ideal de escrita e de escritor, inserido num mundo técnico-fabril, como veremos mais adiante. Tal discurso se mostra coerente com o projeto erigido na construção de sua poética. Basta observarmos a tensão constante entre a emoção e a razão nos seus escritos, como no poema “Da isenção do instante”, em que o eu lírico diz:

Quero um poema da minha boca
e que seja grito e seja cortante
e não se detenha ante coisa pouca
que nada há que o prenda ou arranque.
(TAVARES, 2005, p. 25)

Num ritmo constante, sem as flutuações do conteúdo emocional que o poema carrega, sob a mais rigorosa construção formal (estrofes em quadra com rimas alternadas), enuncia-se o temperamento efusivo desse “poema da cor do sangue” (TAVARES, 2005, p. 25). Sob uma linguagem racional e medida, a emoção é traduzida. Não há nessa poética uma inspiração que, acima da consciência crítica, domine a revisão atenta da letra.

Assim poderemos entender por que Marcos Tavares se define como “poemador”, e não “poeta”. Observemos o que Oscar Gama Filho, em ore-

lha-apresentação ao livro *No escuro, armados* (1987), afirma sobre o conto “Revisão” – que contém uma autorreflexão sobre o ato de escrever – fazendo referências a características do autor:

Está tudo ali: sua luta penosa com a palavra, a lapidação lenta do texto, a luta continua com o dito e com o mal dito, a revisão contínua dos originais, o acréscimo de palavras novas e de frases de efeito a trabalhos que todos já davam como prontos, a inspiração que o assalta no meio da noite com jorro de idéias que o escritor não tem tempo de registrar: “um jugo de palavras”, ele diz (GAMA FILHO, 1987).

Há uma imagem de escritor criada ficcionalmente na figura do narrador-protagonista desse conto, mas que se ancora em dados biográficos do escritor empírico. Um desses dados, contidos no conto, é o primeiro encontro de MT com Oscar Gama Filho, na fila do alistamento militar, quando os dois conversam sobre um livro de Carlos Nejar – encontro esse que o próprio Gama Filho confirma ter acontecido. A identificação da personagem com a imagem de MT produz uma crítica de si, refletindo sobre o significado do próprio fazer literário para esse escritor. A certa altura do texto, diz o narrador: “Lido com palavras como o faz o lavrador com sua lavra: em intensa lida. [...] Talvez o seja, sim, um poemador; mas um igual: nem maior nem menor, mas médio, crê – de mediana estatura” (TAVARES, 1987, p. 96). Essa imagem do “poemador” unifica o discurso do personagem-escriptor, espelhando-se na imagem do autor empírico. Nesse sentido, haveria uma ponte entre arte e vida nos poemas de *Gemagem* (2005), haja vista o poema “Re / Talhos” que utiliza a mesma estratégia do conto:

Ainda acabo num hospício,
ou em Faculdade de Letras.
[...]
O pai queria-me engenheiro,
depois vieram outros filhos,
e fiquei sendo o mais velho.
(TAVARES, 2005, p. 19)

Nessas duas estrofes, dados autobiográficos são mobilizados no discurso do eu lírico poemador. Na nota “sobre o autor”, em *Gemagem* (2005),

MT menciona que é “Membro de numerosa prole, filho primogênito” (p. 89), em consonância com os dois últimos versos, supracitados; e poderíamos rastrear, inclusive, a origem da afinidade do enunciador com a área de Exatas (o autor trabalhou em áreas técnicas, como a tipografia, e ingressou no curso de Matemática em 1980) ao lermos no primeiro verso que o pai o queria engenheiro. Também há a “Faculdade de Letras”, na qual ele só se graduaria em 1991, apesar de o poema ter sido escrito em 1979. A própria literatura cria a necessidade de se construir essa memória, inscrita no lirismo do poema e na sua ética da reescrita.

No conto “Revisão”, a presença do poemador, em analogia ao lavrador, aproxima-se das formulações do Poema-Práxis, elaboradas explicitamente no manifesto didático do livro *Lavra-Lavra*, de Mário Chamie. A figura do lavrador integra o poema com uma realidade dada: o trabalho na lavoura. Por outro lado, a *persona* do poemador o faz metalinguisticamente com a realidade da escrita, encarada com um trabalho, uma *práxis* do escritor. As palavras se inserem numa área de significações que têm uma ponte direta com essa realidade. Não há para o poemador a genialidade da figura do “poeta” (no sentido que essa palavra carrega romanticamente), mas um exercício que é objetivo, matemático e concreto. Tal característica do poemador, na sua função de imagem ficcional que, de maneira racional, joga com particularidades do autor empírico e do seu projeto literário, levar-nos-ia diretamente a abordar o emprego do espaço desenvolvido na poesia visual. Não que o poemador esteja preocupado especificamente com a questão da visualidade. Arriscaríamos dizer que o seu esmero com a forma e com o conteúdo – com a construção matemática do poema – é que o levam a explorar o campo da poesia visual, na utilização do espaço gráfico como uma possibilidade para explorar novas formas de trabalhar os elementos do poema. Senão vejamos.

Composição do espaço: a visualidade na poesia

Para esta seção, utilizaremos como base o estudo de Antonio Sérgio Mendonça e Álvaro de Sá, *Poesia de vanguarda no Brasil: de Oswald de Andrade ao poema visual* (1983). A visualidade como procedimento se insere num tipo de produção artística que comunica (e reflete sobre) as condições materiais do fazer poético. A palavra é vista não apenas como palavra, mas como palavra que se materializa num determinado espaço (por exemplo, a página de um livro) e utiliza recursos desse espaço para poder comunicar o poema.

Mendonça e Sá apontam que: “Desde a antiguidade, e nas mais diversas culturas, o suporte onde se realiza o poema é preocupação fundamental para os poetas” (1983, p. 110). Suporte é um conceito que se refere a esse **espaço** onde o poema se materializa: a poesia oral se realiza nos sons da fala; a poesia escrita, em livros, revistas, jornais, etc. Portanto, o poema visual está associado aos meios impressos, em que se pode inscrever um código linguístico (letras, ideogramas etc.) e/ou outros códigos não linguísticos, como a pintura e o desenho.

Ressalte-se, ainda no comentário de Mendonça e Sá (1983), que o problema do espaço engloba as poéticas, na sua totalidade, pois todas elas se materializam em diferentes espaços, ou suportes. As diversas formas de grafia poemática, como os sonetos e as baladas, por exemplo, preocupam-se não somente com o ritmo, mas também com a construção do espaço no poema (organização de estrofes, versos, rimas, quiasmos etc.). Nem toda poesia, porém, reflete sobre o processo espacial da composição. Um projeto poético que erige a arquitetura textual do poema, tal como a poesia que utiliza procedimentos visuais, coloca conscientemente em evidência o problema da forma no poema.

A visualidade na poesia remonta a formas pré-modernas (como o poema em forma de ovo, de Símias de Rodes, autor da Grécia Antiga) e que são retomadas na problemática moderna da reprodução técnica, com o advento da imprensa e dos meios visuais de massa, como os jornais, os quadrinhos e o cinema. Esse dado visual é criticamente aproveitado no campo da arte de vanguarda (*Caligramas*, de Appolinaire, por exemplo) e também de autores do modernismo brasileiro (desde Oswald de Andrade). Modernamente, com a utilização do recurso visual nas novas tecnologias de reprodução, abre-se uma reflexão crítica, no terreno da vanguarda, sobre a visualidade no mundo capitalista em que vivemos. Nos anos 1950 e 1960, o concretismo problematizará a composição visual num campo polêmico de ideias, em que grupos de vanguarda se opunham entre si e se engajavam no contexto político-cultural do país. O concretismo e as vanguardas que o sucederam fizeram uma revisão sobre o Modernismo e sobre a modernização da literatura no Brasil. MT irá aproveitar esse processo de revisão, fora do escopo da vanguarda (a qual vê a arte na perspectiva da tecnologia de ponta e da informação nova), numa tentativa mais pessoal de compor um estilo de escrita a partir da voz lírica do poemador, que retoma temáticas de poesia visual e de vanguarda, com preocupações objetivo-rationais, embora inserido na miscelânea subjetivo-expressiva da literatura marginal nos anos 70.

Focalizaremos, a seguir, a visualidade no poema concreto do grupo Noigandres, formado pelos poetas paulistas Augusto Campos, Haroldo de Campos e Décio Pignatari, pois acreditamos que o poema “POLUIÇÃO”, de Marcos Tavares, retoma a visualidade como reflexo decorrente do seu rigor com a forma e com a matemática da composição; numa procura, tal como teorizavam os concretistas, por uma síntese⁵ entre palavra, som e imagem: verbivocovisual.

Composição do espaço: a visualidade na poesia concreta

Ainda segundo os autores de *Poesia de vanguarda no Brasil*: “O material fundamental do Grupo Noigandres é a palavra considerada em sua carga semântica, seu som e sua forma visual (gráfico-espacial): a palavra-coisa, verbivocovisual, trabalhada em estado de dicionário [...]” (MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 113). A noção de verbivocovisual, como procedimento que coloca em jogo os elementos materiais de composição do poema, será fundamental para a análise que se fará adiante do poema “POLUIÇÃO”. O verbivocovisual atua por “[...] fatores de proximidade e de semelhança (visual e sonora), tendo em vista a simultaneidade, que levam a uma organização ótico-acústica no espaço gráfico” (p. 114). Dessa forma, há um rearranjo da sintaxe que cria uma autonomia e um destaque inéditos para a palavra, que se insere numa nova cadeia de significações comandada por ecos e pela proximidade/distância entre as palavras.

Na *Teoria da poesia concreta* (1975), os integrantes do grupo Noigandres elaboraram alguns fundamentos da composição de seus poemas. O rigor da composição e a criação geométrica, o planejamento e a racionalização são algumas características desse grupo. As ideias para composição do poema concreto vão, inclusive, para além das fronteiras do ocidental, resgatando, por exemplo, a caligrafia ideográfica da civilização chinesa, estudada por Fenollosa e difundida como método de composição poética por Ezra Pound no Ocidente. A posição espacial do ideograma e as relações de reciprocidade entre desenho e letra nesse tipo de escrita estimularam os experimentos visuais no grupo de poesia concreta. Outra categoria impor-

5 Novamente, remetemos à entrevista, em Apêndice, quando Marcos Tavares comenta que entrou em contato com a poesia concreta no final dos anos 70. Segundo ele, o concretismo o influenciou pela “atomização da palavra” e pela “multissignificação da palavra”. Em outros termos, extrair o máximo de significados a partir do mínimo de elementos. Nessa perspectiva, a poesia seria síntese. A síntese é um princípio que irá nortear a composição dos escritos de MT e, talvez, seja uma chave para ler os seus textos.

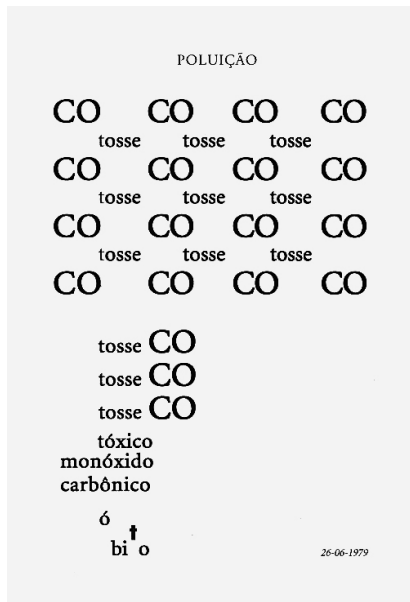
tante é o isomorfismo fundo-e-forma, em que o poema concreto concilia seus elementos da forma e do conteúdo a partir da geometrização das suas partes, criando uma estrutura em que todas essas partes estejam intrinsecamente ligadas, como num objeto concreto. Vejamos, como exemplo, o poema “beba coca cola”, de Décio Pignatari (1975, p. 85):



A paronomásia se mostra fator fundamental na construção do jogo verbivocovisual do poema. A similaridade sonora entre as palavras, a utilização do mínimo de termos buscando o máximo de efeitos e também o uso do espaço gráfico como significativo no poema contribuem para que “beba coca cola” consiga sintetizar sua crítica à propaganda enganadora que vende um produto-cloaca (ruim, péssimo). A crítica social, aqui, atinge uma linguagem-propaganda que sustenta o próprio sistema econômico capitalista em que vivemos. Um dos maiores símbolos do mercado é a Coca-Cola®. A solução do problema forma/conteúdo pelos poetas concretos, utilizando o isomorfismo geométrico, aproxima diretamente, como vemos nesse poema de Décio Pignatari, o objeto de linguagem com o campo de construção do poema, utilizando os mesmos procedimentos visuais que também são encontrados na propaganda para criticar sua lógica. Trata-se de uma questão elencada nos anos 60 entre os grupos de vanguarda, e também nos anos 70 pela poesia marginal, que é o engajamento na literatura. Ou seja, conteúdo do texto literário em termos de ação sobre o mundo. No caso do poema “POLUIÇÃO”, o discurso ecológico no final dos anos 70.

3. Composição do espaço: análise do poema "POLUIÇÃO"

Nesta seção, analisaremos o poema “POLUIÇÃO”, publicado em *Gemagem* (2005, p. 75):



Primeiramente, é importante aprender aquilo que estaria “em torno” da composição. Ou seja, situar temporalmente o poema. Pensemos um pouco no que acontecia em termos históricos na década de 70. Como podemos observar na ilustração acima, “POLUIÇÃO” nos remete ao ano de 1979. O Brasil passava por um longo período de Ditadura Militar, desde 1964, no qual a centralização política regulava tanto a cultura quanto a economia nacional. Pouco antes dessa data: “[...] entre 1968 e 1974, período que ficou conhecido como os anos do ‘milagre brasileiro’” (BITTENCOURT, 2006, p. 390), houve grande crescimento no setor industrial, o que provocou transformações na economia. “Entretanto, simultaneamente a ela [a economia brasileira], cresceu também a nossa dependência internacional, sobretudo em capital e tecnologia. Cresceram, igualmente, a dívida externa e a desigualdade social interna” (p. 391). Em outros termos, o “progresso” tecnológico e industrial acelerou as contradições sociais e pôs em xeque valores opressivos perpetuados pela administração política de orientação militar. Tais contradições se refletiram no discurso ecológico, que se fortale-

ceu a partir dessa industrialização desenfreada, que destrói a natureza para produzir em velocidade novos produtos e alimentar a economia capitalista; e também nos setores culturais a desigualdade social e a repressão político-ideológico se refletem na expressão artística, que procura uma liberdade de expressão subjetiva.

Surge, nesse contexto, a poesia marginal, contestadora dos valores e das formas vigentes. Ribeiro, em *A modernidade das letras capixabas* (1993), aponta que: “A Poesia Marginal é marcada pelo subjetivismo, um equilíbrio entre arte e vida, mistura de acaso cotidiano e registro imediato: ‘poesia do eu’, experimental, sem o cerebralismo concretista [...]” (p. 37). É uma poesia que construiu um projeto de liberdade de expressão, num período de censura e de patrulhamento ideológico. A liberdade que almejavam os poetas da “geração mimeógrafo” (outro nome da poesia marginal, pois utilizavam esse instrumento que permitia rápida reprodução e distribuição) possibilitou, inclusive, que os novos escritores, por vezes, recuperassem “[...] o rigor de todos os modelos estéticos, sem se prender a vanguardas de ‘ismos’, os poetas da geração de setenta também fizeram poesia concreta, poesia visual e poema-objeto” (RIBEIRO, 1993, p. 37). Marcos Tavares surgiu nesse contexto, contraditório, efervescente, conhecendo e interagindo com autores dessa época, em contato com os ideais da poesia marginal. Como relata o próprio autor no prefácio de *Gemagem*:

Em 1978, atendendo a um convite seu [de Oscar Gama Filho], para ver a exposição poético-plástica intitulada Varais de Edifícios, é que, vencendo a timidez, iniciei contato pessoal com outros atuantes poetas de minha geração: Miguel Marvillá, Gilson Soares, Benilson Pereira, Ivaldo Venturini, José de Anchieta Gonzaga. Dos sucessivos encontros dessa inquieta turma surgiram estudos sobre Literatura, manifestos e idéia para formação de uma cooperativa que publicasse nossos livros – tarefa então muito árdua (TAVARES, 2005, p. 14).

A censura a grupos opositores ao sistema, por parte da Ditadura, e a situação historicamente restrita do meio editorial contribuíram para a busca de meios alternativos de divulgação, à margem das grandes editoras, como mimeógrafo; ou de espaços alternativos, como a cooperativa de autores capixabas. Miguel Marvillá e Oscar Gama Filho, por exemplo, publicaram em edição marginal o livro *De amor à política*, em 1979. O trabalho coletivo de escritores à margem foi uma característica dessa época.

truição da camada de ozônio). Destarte, o comentário de Mendonça e Sá sobre a tipografia no poema concreto se mostra esclarecedor:

Uma vez que a estrutura gráfico-fonética gera o ritmo do poema, é desnecessária uma variação na forma e no tamanho das letras: de fato, a poesia noigandres utiliza o tipo futura regularmente e com espacejamento fixo na formação das palavras [...] (MENDONÇA; SÁ, 1983, p. 114-115).

Observamos isso nos poemas de Marcos Tavares também. A disposição dos tipos em *Gemagem* (2005) traz um rigor simétrico que arranja os elementos do poema de maneira ordenada na página. Portanto, a tipografia rigorosa é um ponto que aproxima “POLUIÇÃO” de um poema concreto e atualiza o dado visual como componente integrante da significação do poema. A racionalidade da composição segue a mesma lógica do poema “beba coca cola”, de Décio Pignatari, que critica a propaganda utilizando sua própria visualidade; enquanto “POLUIÇÃO” critica o progresso industrial, utilizando a linguagem racional do meio urbano-industrial e os conhecimentos necessários (no caso, a química) para o sustento desse mesmo progresso.

Quanto à utilização do espaço, seguiremos a disposição visual dos seus elementos. Podemos dividir o poema “POLUIÇÃO” em três partes:

1. O retângulo onde se alternam as palavras “tosse” e “CO”;
2. A linha vertical em que “tosse” e “CO” ainda se alternam três vezes, dando espaço a “tóxico”, “monóxido” e “carbônico”;
3. A palavra “óbito” espacializada em quatro letras (ó, bi, t, o).

As combinações das palavras e das letras, que materialmente se espalham e se contraem, levam o leitor a entrar no jogo matemático construído no poema. Por meio da forma (os aspectos sonoros e visuais do poema) inferem-se os sentidos.

Em 1, as palavras “tosse” e “CO” se intercalam, deixando espaços em branco entre elas, formando um diagrama retangular em que “CO” parece enquadrar “tosse”. As combinações dentro desse diagrama sugerem leituras a partir do som, recombinaando os sentidos na palavra.

Em 2, “tosse” e “CO” se alternam mais três vezes, verticalmente. Depois, há três palavras-chave: “tóxico” (a partir do som aglutinado de “tosse” e “CO”); “monóxido” e “carbônico” (remetendo a Monóxido de Carbono,

composto químico representado pelas letras CO). A proximidade, no espaço e no som, entre essas palavras sugere alguma relação entre elas: CO é tóxico. Além disso, neste ponto, podemos estabelecer uma relação entre “tosse” e “CO”, em que a tosse é causada por esse composto químico, “tóxico”, que polui a atmosfera das cidades. Igualmente podemos aproximar “tosse” e “CO”, lendo o último como onomatopeia de tosse. Podemos imaginar uma pessoa tossindo e fazendo esse som repetidas vezes.

Quanto a 3, a espacialização da palavra “óbito” leva a efeitos interessantes sobre o texto: a letra t em formato de cruz retoma visualmente o significado da palavra “óbito”. O composto “bi” remete aos elementos binários utilizados ao longo do poema. A combinação “bi” e “o”, forma “bio”, prefixo que significa “vida” (em oposição à morte). A oposição entre “ó” e “o” (visualmente nas extremidades da palavra) pode remeter mais uma vez à morte, sendo o som aberto significando a vida e o som fechado, a morte. A interjeição “ó”, numa leitura que a signifique algo como um grito, também parece remeter a uma pessoa passando mal pelos efeitos da poluição.

Os elementos concretistas de “POLUIÇÃO” criam um jogo verbivocovisual em que a forma remete a uma sociedade industrial e urbana, ao mesmo tempo que esse “progresso” tecnológico acarreta a poluição do espaço (tanto o urbano quanto o do poema) e a morte dos seres que o habitam. Observamos que esse poema opera uma síntese dos elementos **formais**, visualidade e concretismo, e do **conteúdo**, industrialização e seus efeitos negativos na vida do planeta. Nessa síntese verbivocovisual e isomórfica, o poema encerra sua polissemia. É na área de linguagem que recorta, o discurso ecológico, uma relação direta com o mundo, num período histórico em que era necessário um posicionamento perante as transformações por que passavam o Espírito Santo e o Brasil.

Conclusões

Discutimos, ao longo deste estudo, alguns pontos-chave para compreender a tessitura do poema “POLUIÇÃO”, de Marcos Tavares, dentro do contexto de sua obra e de sua época. Atentamos nossa crítica para uma análise do texto, relacionando-o com os tópicos literários da composição, da consciência da escrita e do trabalho sobre a forma e o conteúdo. O personagem poemador, que ficcionalmente introduz um duplo do autor na sua obra, ajudou-nos a apreender metalinguisticamente sua preocupação ética com o trabalho de arte. Seu discurso sustenta uma imagem do

“poeta que trabalha” e projeta essa imagem em sua poética, a qual encerra formas matematicamente estruturadas e conteúdos que são desenvolvidos dentro da área semântica a que pertencem, como na temática ecológica de “POLUIÇÃO”. A consciência da forma e do conteúdo, por parte desse poemador, parece ter como projeto a síntese de ambos.

Outra consideração sobre o sujeito poemador é que, apesar de ser uma instância enunciativa inerente à obra de Marcos Tavares, uma lógica interna a ela, ele nem sempre aparece representado explicitamente por meio de uma voz lírica. O próprio poema “POLUIÇÃO”, com a presença de uma linguagem impessoal, trabalhada concretamente (a palavra em si e suas relações concretas com o espaço gráfico da página), sem um sujeito que a enuncie ou se expresse liricamente no texto, opera essa síntese de linguagem proposta pelo poemador, paradoxalmente na sua ausência. É por isso que concluímos que a visualidade e o labor concretista da escrita de Marcos Tavares, também encontrados em outros poemas do livro (como o citado “Casco”), representam um dado específico dentro de uma lírica e de uma ética mais ampla do poemador em sua obra. Uma lírica da objetividade, que trabalha com a tensão entre os polos do subjetivo e do objetivo; poemador que ora se mostra, ora se ausenta.

Referências

BITTENCOURT, Gabriel Augusto de Mello. *História geral e econômica do Espírito Santo: do engenho colonial ao complexo fabril-portuário*. Vitória: Multiplicidade, 2006.

CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da Poesia Concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Duas Cidades, 1975.

GAMA FILHO, Oscar. [Texto de orelha]. In: TAVARES, Marcos. *No escuro, armados*. Rio de Janeiro: Anima, 1987.

GAMA FILHO, Oscar. *Razão do Brasil: em uma sociopsicanálise da literatura capixaba*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

MENDONÇA, Antônio Sérgio; SÁ, Álvaro de. *Poesia de vanguarda no Brasil*. Rio de Janeiro: Antares, 1983.

PIGNATARI, Décio. beba coca cola. In: CAMPOS, Augusto de; CAMPOS, Haroldo de; PIGNATARI, Décio. *Teoria da poesia concreta: textos*

críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Duas Cidades, 1975. p. 85.

REVISTA Letra, Vitória, ano I, 1981.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. *A modernidade das letras capixabas*. Vitória: Ufes, 1993.

TAVARES, Marcos. *Gemagem*. Vitória: Flor&Cultura, 2005.

TAVARES, Marcos. *No escuro, armados*. Rio de Janeiro: Anima, 1987.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

Apêndice – Entrevista com Marcos Tavares

André Serrano (AS): O arranjo gráfico-visual, parece-me, está presente em vários poemas de *Gemagem* e você até menciona no prefácio desse livro que trabalhou como “encadernador” e “aprendiz de tipógrafo” antes de ser funcionário público. Na sua opinião, há alguma relação entre poesia e trabalho? Como você pensa a composição do poema?

Marcos Tavares (MT): No meu caso, em lidando com a palavra, acho que a minha passagem enquanto aprendiz de tipografia me foi muito proveitosa, porque eu via a palavra em formato metálico, transformando-se em letra. Essa palavra no estado de tipografia transformando-se em letra no papel impresso. Então era uma vantagem. Muitas vezes, eu fiz composições tipográficas e eu enxergava nelas um verdadeiro poema visual, ainda sem conhecer o concretismo (eu tinha 11-12 anos de idade). Eu era aprendiz de tipografia e de encadernação na Escola Técnica Federal, em Jucutuquara. Agora, no caso do poema “POLUIÇÃO”, você pergunta se haveria trabalho. Eu acho que poesia, arte, toda arte deve ter o trabalho: o artesanato, a elucubração, a pesquisa, a procura incessante da forma e esse poema a que você se refere, “POLUIÇÃO”, é um desses. Eu tentei obter uma síntese a partir de uma estrutura que passei a nutrir um grande interesse, que parece [ser] a estrutura de tudo o que está presente no nosso mundo – no planeta Terra, sobretudo. Ou seja, a cadeia carbônica. Então o formato dele lembra uma estrutura carbônica.

AS: Li o seu livro de contos, *No escuro, armados*, e me chamou atenção o comentário de Oscar Gama Filho quando ele menciona que encontrou aproximações [de sua escrita] com a poesia concreta e com o poema-práxis.

Você considera que essas vertentes te influenciaram? Em que medida?

MT: Sim. Eu tomei contato com o concretismo e com o poema-práxis em fins da década de 70 na leitura de revistas literárias, muitas delas, sobretudo a *Revista Escrita*, da qual cheguei a ser correspondente no Espírito Santo. Quanto ao concretismo dos irmãos Campos e Décio Pignatari, sobretudo esses, acho que herdei sim aquele gosto pela multisignificação da palavra, atomização da palavra, buscar o máximo de efeitos num determinado termo. Quanto a Práxis, a proposta do Mario Chamie, no manifesto-práxis dele, o principal era o levantamento do campo semântico, do campo de significações, palavras da mesma área semântica, e assim eu tentei proceder. Acho que esta seria uma linha para escrever, porque, no caso do conto, entre colocar esta palavra ou aquela, optar pela palavra que tenha afinidade, como eu disse, semântica, da mesma área de significações. Então isso me facilitou até a optar entre a utilização de uma e não de outra palavra, que fosse estranha ou alienígena ao contexto.

AS: Tanto o concretismo quanto práxis se inserem num debate sobre as vanguardas no Brasil dos anos 50 e 60. Qual o seu posicionamento em relação a essas poéticas?

MT: Quando eu comecei a minha fase literária mais madura, em fins da década de 70, inicialmente publicando no suplemento literário *Tribuna Jovem*, já estava ficando *démodé* o concretismo e o poema-práxis, porque fazia-se voz mais gritante, mais presente, as manifestações contra a Ditadura, a poesia engajada; a chamada poesia marginal estava predominando. Então tudo que viesse e cheirasse a formalismo concretista ou, ainda, academicismo – Mário Chamie por ser universitário –, como levantamentos, estudos, pesquisas formais, isso era antipático aos olhos daqueles, na maioria jovens, que queriam poesia “vencendo canhões”. Eles queriam um poema livre, um poema como preconizou o Ferreira Gullar no seu *Poema sujo*: “um poema sem amarras”, que desse expressão a esse combate contra um *status quo* opressivo. Então, eu acho que a minha atitude foi até revolucionária, porque resgatei características concretistas e praxistas nos meus textos. Eu estava indo contra a corrente dominante no meio universitário, na Ufes, na qual ingressei em 1980. Eu estava nadando contra a maré. Então, a verdade é que recebi um pouco de repressão por parte daqueles aspirantes a literatos. Eu não era visto com muita simpatia. Era sempre visto como um formalista, um acadêmico demais, alguém que estava devendo uma manifestação engajada. Vendo com os olhos de hoje, eu acho que não destoei não, pois tenho poemas que até têm essa vertente engajada; por exemplo, “Miliciana”, nessa linha contestatória.

AS: A quarta pergunta se insere um pouco nessa temática do engajamento literário. Noto nos seus poemas uma recorrência a temas do “meio ambiente”, alguns exemplos seriam “POLUIÇÃO”, “Ecológica”, “Gema Gemido”, etc. Poesia e ecologia se combinam de que forma? E, aproveitando o termo, há um engajamento no poema “POLUIÇÃO”?

MT: Sim. Acho que só há [engajamento]. Porque, no final da década de 70, com os gritos contra o capitalismo massacrante, extirpador da natureza, depredador, a ação predatória do capitalismo inconsequente, cresceu o grupo que abraçou a ecologia, como causa, como bandeira. E essa expressão teria que vir de alguma forma. Muitos se fizeram poetas justamente para gritar, para extravasar esse grito contido, e necessário no momento, então eu acho que, de certa forma, eu também dei o meu grito, embora um grito formal. Eu também estava consoante com as angústias do homem dessa época. A preocupação com a depredação do meio ambiente, com a conservação do planeta, com a defesa dos animais. Havia uma matança indiscriminada de certas espécies, algumas já em extinção. Então, por exemplo, retomei nesse poema “Gema Gemido” a temática da arara em extinção, a “arara rara”, fazendo o uso, não só do palíndromo “arara”, como também das aliterações, e de todos aqueles recursos que me eram disponíveis por meio do concretismo e também por meio do poema-práxis, o trabalho com a semântica (das palavras dentro da mesma área de significação). Então, eu acho que, esse sim, é um poema que se aproveita do que havia de mais moderno em termos de linguagem e também de preocupação social, a meu ver. Por isso que eu o fiz, o pretendo casamento perfeito entre forma e conteúdo.

AS: Para finalizar, conte-nos um pouco mais sobre o poema “POLUIÇÃO”. Como você o vê em relação ao resto de *Gemagem*?

MT: Pudessem, eu só escreveria poema-síntese, conforme esse, “POLUIÇÃO”. Porque falo isso? Porque, na minha visão de poemador, encerra o conteúdo e a forma. O conteúdo, conforme eu já disse, era algo angustiante para a sociedade: a poluição ambiental que nos afeta tanto, e por monóxido de carbono, o gás mais letal para os humanos, para a vida em geral. E também com a forma, a forma sintética que lembra uma cadeia carbônica, em consonância com os estudos químicos, as pesquisas mais recentes sobre agressão ao meio ambiente. E esse poema revela também um outro traço, o de que é indissociável a relação entre arte e ciência: Aí estão reunidos, no mínimo, Biologia e Química. A primeira, pela desintegração da palavra “óbito”; a segunda, pela conformação gráfica dele [poema], lembrando uma cadeia carbônica. Ambos, pela forma, fortemente unidos; e pelo conteúdo, a expressão de uma época.

ENTRE O CAOS E O SUBLIME: A POESIA NAS CRÔNICAS DE RUBEM BRAGA

Arlene Batista da Silva⁶

Considerações iniciais

O capixaba Rubem Braga produziu uma vasta obra, mais de 15 mil crônicas, destacando-se por usar, e abusar, da subjetividade para filtrar momentos do cotidiano. Neste capítulo, voltaremos, num primeiro momento, a atenção para as marcas particulares da crônica como gênero híbrido que funde relato e poesia, visando a analisar, em seguida, nas crônicas “Homem no mar” e “Almoço mineiro”, como o cronista captura com o olhar o fato corriqueiro e dá-lhe permanência por meio de elementos poéticos. Ao mesmo tempo, observaremos as implicações desses recortes com a realidade social que está incorporada na composição, assim como no seu tempo histórico.

A crônica, escrito que mistura notícia e literatura, guarda vínculos com o século XIX, impulsionada pela circulação de jornais e autoria de importantes nomes do mesmo século. Por estar vinculada ao jornal, a crônica foi produzida com uma linguagem leve, breve, transitando entre o discurso comunicativo referencial e o universo literário, sem pretensões à imortalidade.

De acordo com Antonio Candido (1992), a crônica apresenta uma estrutura aparentemente solta, com ar de coisa sem necessidade e, exatamente por isso, se adapta bem à sensibilidade de todo dia.

Na sua despretensão, humaniza; e esta humanização lhe permite, como compensação sorrateira, recuperar com a outra mão uma certa profundidade de significado e um

6 Doutora em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes).

certo acabamento de forma, que de repente podem fazer dela uma inesperada embora discreta candidata à perfeição (CANDIDO, 1992, p. 13-14).

É essencial que nos lembremos de que o narrador da crônica é alguém extremamente atento e capaz de captar a realidade que o circunda para, logo em seguida, julgá-la. Tal procedimento pode ser exatamente o do cronista, e o relato por vezes tão sincero tem tudo para configurar uma narrativa pessoal. O leitor então concluirá que o escritor, na sua versão cronista, tem exatamente aquela visão de mundo, embora seja possível fazer uma suposição que pode colocar sob suspeita o grau de subjetividade da crônica: não poderia o cronista estar criando uma posição de observação ficcional a partir da qual pudesse comentar o seu presente, construir uma imagem deste e julgá-lo de acordo com essa perspectiva fictícia e, sem dúvida, compactuada com algum elemento da realidade observada? Retomaremos esse ponto durante as análises.

A opção por Rubem Braga, certamente, não é gratuita. Trata-se de um indiscutível grande nome da literatura brasileira, que se dedicou unicamente à crônica, focalizando seu olhar sobre o cotidiano. De acordo com Deneval Siqueira de Azevedo Filho (2008, p. 9), enquanto o Espírito Santo vivia um atraso literário profundo em comparação ao eixo Rio-São Paulo-Minas na década de 60, o capixaba Rubem Braga era um dos poucos que, nessa época, “já havia vencido as barreiras geográficas impostas pela indústria cultural” e alcançara reconhecimento no cenário da literatura nacional. Desde o início de sua carreira, aos 15 anos, seus textos vinham impregnados de sensibilidade. À medida que se especializou na escrita da crônica, conquistou o direito de explorar em prosa imagens e sensações costumeiramente de exclusiva representação poética.

Se, como afirma Candido (1992), a crônica sempre foi considerada um gênero menor, a produção de Rubem Braga, sem dúvida, conferiu um novo *status* à crônica. Com ele, o gênero começa a alcançar reconhecimento da crítica literária. Enquanto as crônicas produzidas no século XIX tinham um tom mais seco, quase jornalístico, carregadas de referências históricas, parecidas com o jornalismo literário tal como conhecemos hoje, Rubem Braga conferiu à crônica o lirismo, a poesia e a leveza que antes não existiam.

Um dos traços marcantes do modernismo literário, a valorização da oralidade e do cotidiano, na prosa e na poesia, foi muito bem aproveitado por Braga em suas produções. Assim como Carlos Drummond de Andrade, Cecília Meireles e Jorge Amado, entre outros, lançaram mão do fato miúdo, da linguagem popular em suas obras, Braga também soube levar essa mudança para as páginas dos jornais, ressignificando a crônica com simplicidade literária, capturando o cotidiano num instante particular de reflexão, de humor ou de lirismo.

A invenção de um cronista lírico

Muitos são os trabalhos que evidenciam a habilidade com que Rubem Braga realizou uma metamorfose da prosa da crônica em lirismo, quando tomada pela subjetividade de um poeta do instantâneo sem perder a simplicidade.

Em “Os olhos azuis de Rubem Braga” (2004), Luiza Maria Lentz Baldo engrossa o coro da crítica literária que enfoca principalmente o fazer literário do autor, sob a perspectiva do lirismo e da leveza com que ele traduz sua percepção do cotidiano. Apoiada em Davi Arrigucci Jr. (1985) e José Aderaldo Castello (1996), Baldo (2004) promove a consagração do estereótipo poético e literário do autor, exaltando a habilidade com que este enredava o “pobre leitor incauto que caía sempre naquela rede paradoxal, porque tecida de frases aéreas soltas e borboleteantes em torno de um alvo incerto e fugidio” (ARRIGUCCI JR., 1985, p. 5).

Para Baldo, ater-se ao fato miúdo não significa que o autor é um alienado em relação aos problemas do mundo. No entanto, sugere que o cronista busca ressaltar que os problemas da vida não devem pesar tanto a ponto de impedir a pessoa de sentir prazer em estar viva; “mostrando que os pequenos prazeres não são tão pequenos assim, o cronista parece reafirmar a importância da crônica” (2004, p. 66).

Christina Ramalho, por sua vez, apresenta, em “A literariedade da crônica de Rubem Braga” (2010), um estudo que mostra marcas particulares da crônica que a tornam um gênero híbrido, por romper com as fronteiras entre poesia e ficção. Segundo Ramalho, Rubem Braga consagra o gênero como uma forma do literário, pois, ao fim da leitura de seus textos:

Tem-se a impressão de que algo além do cotidiano (ou seja, algo que parte dele, mas nele não se esgota) permanece e desafia, levando o autor a perceber a realidade cotidiana como uma representação mímica da própria vida, num âmbito mais extenso que o corre-corre diário de onde nascem as crônicas (RAMALHO, 2010, p. 362).

Ao analisar as crônicas “O pavão” e “As luvas” inseridas no livro *Ai de ti, Copacabana* (1999), Ramalho identifica os recursos metafóricos e metonímicos que enriquecem essas crônicas, levando os leitores a buscarem o “algo mais”, ou melhor, a perceberem efeitos estéticos que dão o tom literário nesses textos. Braga foi mestre do dizer simples e belo, que, lançando mão de recursos linguísticos, elevou a crônica ao patamar do simbólico (RAMALHO, 2010).

Os estudos de Baldo (2004) e Ramalho (2010) parecem confirmar as representações dadas a ler nos discursos da crítica literária que constroem o perfil de Rubem Braga sob a figura do cronista lírico, que retrata os fatos do cotidiano com uma ótica sensível, explorando em prosa imagens e sensações com forte carga poética. Não desprezamos o potencial poético do escritor, mas somos da opinião de que esse potencial deve ser o ponto de partida (e não de chegada) para a reflexão sobre sua escrita, pois é esse refinamento estético que guarda uma íntima relação com a história e a sociedade de seu tempo.

Assim, em contraponto aos trabalhos mencionados e ao Rubem Braga construído pela crítica literária, este trabalho parte do princípio de que a literatura é capaz de expressar a crise entre indivíduo e sociedade na modernidade a partir do desconforto da fragmentação, da perda do centro, do hibridismo de gêneros, como é o caso do cronista que conseguiu fundir lirismo em prosa. Entendemos, portanto, que o lirismo nas produções de Rubem Braga exige uma interpretação que ultrapasse a análise dos elementos formais do texto, pois a matéria social pede elucidação na medida em que está incorporada na composição, assim como o seu tempo histórico (ADORNO, 2003).

Diferentemente dos trabalhos anteriores, o artigo de Carlos Ribeiro, “Reverendo Braga: novo olhar sobre um cronista combativo” (2009), desestabiliza o inconsciente coletivo que temos sobre Braga como cronista lírico dos passarinhos e das borboletas, ao fazer um levantamento de vários comentários, críticas, denúncias e ironias registradas pelo escritor sobre todos os grandes temas de seu tempo. Sua atuação crítica engloba não apenas questões políticas imediatas, como também temas de âmbitos cultural, ecológico, científico, tecnológico e comportamental (RIBEIRO, 2009).

Exímio narrador, Rubem Braga era capaz de captar a realidade que o circundava, para, logo em seguida, julgá-la, expressando seu discurso. Segundo Ribeiro (2009, p. 90), “a oscilação entre a denúncia mais crua e a exaltação à graça e à beleza se dava, frequentemente num mesmo texto, passando do registro meramente informativo para a expressão poética”. Vejamos o trecho a seguir:

Parece que vão fazer uma lei para proibir dizer essas e outras coisas. Como não gosto de cadeia, passarei a falar das borboletas azuis. Encherei as colunas deste jornal e os ares desta República de borboletas azuis até que seja proibido falar de borboletas azuis. Então, se me permitirem, falarei das borboletas amarelas. Há muitas borboletas e muitas cores neste país; estou sereno e otimista. Que venha a lei, senhores. Podem tirá-la do bolso do dólma (BRAGA, 1958, [s.p.]).

O posicionamento crítico que salta aos olhos no trecho acima é uma amostra de que o cronista fazia bem mais do que escrever aquilo que lhes constrangiam a escrever. Sua habilidade poética permitia-lhe lançar mão de borboletas azuis e amarelas, não apenas para fugir de questões políticas e sociais, mas também para torná-las “elementos de resistência à desumanização, no mundo e nas páginas dos periódicos” (RIBEIRO, 2009, p. 90).

As considerações de Carlos Ribeiro revelam uma faceta do cronista pouco explorada pela crítica: seu lado combativo como crítico social que se manifesta em grande parte de suas crônicas, notas e comentários. Tal constatação alimenta nossas inquietações, pois não soa suficientemente satisfatória a ideia de que o lirismo de Braga é apenas um recurso para dar leveza aos seus textos e ser momento fruição aos seus leitores em meio ao tumulto da vida moderna. Indo na contracorrente dessas representações, acreditamos com Theodor Adorno que o texto literário em sua complexidade estrutural permite-nos lançar uma visão panorâmica sobre a sociedade brasileira.

Lendo a sociedade pela linguagem poética de Rubem Braga

De acordo com Theodor Adorno, em “Palestra sobre lírica e sociedade” (2003), é possível interpretar a realidade social através de um texto poé-

tico. O autor defende a ideia de que é por meio do estudo das características linguísticas do texto moderno que podemos acessar o conteúdo histórico, promovendo um desvelamento do real:

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística (ADORNO, 2003, p. 67).

No caso da obra de Rubem Braga, apesar de se tratar de textos em prosa, a presença de elementos poéticos permite-nos utilizar os elementos apontados por Adorno para a leitura das crônicas braguianas. Tendemos a crer que a fusão entre o prosaico e o poético em seus textos é uma tentativa do cronista de se manifestar contra a objetividade e a coisificação social do indivíduo.

Além disso, as crônicas de Braga se propõem desafiadoras da norma realista tradicional, por romper com o texto pasteurizado veiculado nos jornais, resignificando com lirismo a efemeridade dos tempos modernos. Com isso, Braga torna-se combativo, ao suscitar uma postura de resistência, sempre utilizando impasses para um novo movimento contrário ao sentido da alienação.

Nesse sentido, a metamorfose da prosa da crônica em lirismo estabelece uma relação direta com a experiência do homem moderno, perplexo entre sentimentos autênticos e realidade absurda. Ao conferir valor poético ao fato miúdo do cotidiano, faz com que a crônica, enquanto documento de cultura, se torne uma manifestação contra as práticas sociais instauradas na modernidade como a valorização do consumo, da informação rápida, das experiências breves e mal vividas. Rubem Braga resgata na literatura um narrador cuja sabedoria está fundada numa experiência comum ou compartilhada, atingindo o leitor por meio do relato aparentemente despretenso em suas crônicas.

É partindo dessas reflexões que adentraremos o universo do cronista. Começemos pela crônica “Homem no mar”, produzida em janeiro de 1953, extraída do livro *A cidade e a roça e três primitivos*, de 1964. Já de início, o título suscita certa ambiguidade, pela proximidade com a expressão “homem ao mar”. No entanto, em vez de se deparar com o relato sobre o resgate de um naufrago, o narrador prende o leitor por meio da contemplação de um ato banal:

De minha varanda vejo, entre árvores e telhados, o mar. [...] O vento é nordeste, e vai tangendo, aqui e ali, no belo azul das águas, pequenas espumas que marcham alguns segundos e morrem, como bichos alegres e humildes; perto da terra a onda é verde (BRAGA, 1964, p. 11).

Tal como o homem do interior que se senta à varanda para observar demoradamente o anoitecer, o narrador se detém em recriar cada detalhe dos elementos que compõem o cenário, a partir de sua lente subjetiva: o ponto de observação, o movimento do vento, a cor das águas, espumas que marcham e morrem como bichos alegres e humildes. As espumas marcham, tal como a sociedade, uniforme, constante que segue a cadência, controladas por um sistema superior e aceitam, com satisfação, sua condição de submissão até o fim de seus dias.

No segundo parágrafo, o narrador vai da descrição à reflexão estimulada pela observação de um novo elemento: há um homem nadando no mar. Nada demais! Até que se surge um ponto de tensão entre o humano e o não humano: “as espumas [...] parecem ir mais depressa do que ele”. Mas, num lirismo sutil, o autor coloca o homem como centro da narrativa, pelo jogo de oposições em “as espumas são leves, não são feitas de nada, toda sua substância é água e vento e luz, e o homem tem sua carne, seu ossos, seu coração todo seu corpo” (p. 11, grifos nossos).

Na definição da personagem e do espaço instaura-se a desarmonia: a figura humana é descolada da paisagem e colocada num plano superior; toda atenção é direcionada para suas ações, invertendo a lógica reificante dos valores capitalistas: coisas, objetos possuem mais valor que os homens. Eis, portanto, a marca do lirismo em Braga: promover deslocamentos de sentido em seus textos, que lhe permitem um posicionamento crítico em relação aos discursos dominantes da época.

No terceiro e quarto parágrafos, o cronista direciona os elementos da narrativa para um momento único: o ato de nadar no mar executado pela personagem. Tempo e espaço se dilatam de modo a aproximar narrador e personagem; a afinidade entre eles é tanta que, da varanda, o narrador é capaz de registrar cada detalhe. Contrariando a narrativa realista em que o tempo cronológico é privilegiado, Braga opera a fragmentação do tempo: entre o real e o psicológico, entre o que vê e os efeitos que isso provoca em seu mundo interior:

[...] já nadou em minha presença uns trezentos metros, [...] duas vezes o perdi de vista, quando ele passou atrás das árvores, mas esperei com toda confiança que reaparecesse sua cabeça, e o movimento alternado de seus braços. Mais uns cinqüenta metros, e o perderei de vista, pois um telhado o esconderá (BRAGA, 1964, p. 11).

Conforme dissemos anteriormente, no terceiro e quarto parágrafos, tempo e espaço da prosa realista são reconfigurados, permitindo a fusão entre o mundo real e o mundo interior do narrador. Este é tomado pelos sentimentos de fascínio e exaltação dos valores humanos presentes na personagem: “encontro nesse homem uma nobreza calma”, “acompanho seu esforço solitário como se estivesse cumprindo uma bela missão”, “e que eu o veja desaparecer assim como o vi aparecer, no mesmo rumo, no mesmo ritmo, forte, lento, sereno” (p. 11). E expõe reiteradamente os sentimentos que emergem ao presenciar aquela cena: “o admiro”, “não sei de onde vem essa admiração”, “a imagem desse homem me faz bem”, “estou solidário com ele”, “dou meu silencioso apoio, minha atenção e minha estima a esse desconhecido” (p. 11).

Colocamo-nos, então, a questionar: o que haveria de tão inusitado em descrever um homem a nadar? Falta de assunto, talvez? Desencantamento com o mundo e, por consequência, ausência de posicionamento político?

Ao contrário do que pretendem os apressados, a crônica “Homem no mar” estabelece uma relação direta com seu momento histórico, ao dissociar-se do discurso dominante na sociedade brasileira: em vez de exaltar seu crescimento urbano e industrial, iluminava o sujeito comum, anônimo na sociedade; o homem em detrimento da máquina; os valores humanos em oposição à valorização do consumo.

Ao longo da década de 50, o Brasil passava por grandes transformações em relação ao comportamento da população, especialmente no que se refere ao consumo. Havia um novo estilo de vida doméstica, com a valori-

zação dos eletrodomésticos, dos plásticos e das fibras sintéticas, vendendo a ideia de praticidade e baixo custo, estimulado pela influência do comportamento urbano norte-americano. A televisão chegava como novidade de entretenimento para brigar por espaço com o cinema e o teatro, que buscam se reinventar para preservar seu público. Acerca desses eventos, Florestan Fernandes (1979) esclarece que as mudanças ocorridas na sociedade brasileira foram sempre pautadas pelos interesses econômicos das elites, em nome da manutenção dos privilégios para uma pequena classe dominante e consequentemente das desigualdades.

Entendemos, pois, que o lirismo de Braga se manifesta não apenas como marca de estilo. A linguagem poética que aparece em “Homem no mar” insurge contra a modelagem que é imposta à sociedade pelo sistema capitalista e desenvolvimentista pelo qual passa o Brasil da época. Assim, em vez de valorizar coisas e máquinas, a base do tom poético reside justamente naquilo que faz essa crônica ser o que é: a percepção do cotidiano e, a partir dele, a capacidade de ver o que há de esplêndido no ser humano (coragem, persistência, esforço, paciência), fazendo uso de linguagem simples ou, como diz Cândido, “pegando o miúdo e mostrando uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (1992, p. 14).

Se a cada dia a sociedade valoriza a humanização da máquina e a coisificação do homem, Braga faz o movimento contrário: sua lírica prima pela negação do sistema que nega o homem. De forma enfática e contundente, ele se posiciona em favor da experiência comum ou compartilhada: “[...] encontro nesse homem uma nobreza calma, sinto-me solidário com ele” (p. 11) – característica, segundo Gagnebin (1982), de comunidades não contaminadas pela divisão capitalista do trabalho, marcadas por uma organização coletiva ligada pela consciência a um passado comum.

A segunda crônica analisada intitula-se “Almoço mineiro”, extraída do livro *Morro do isolamento*, publicado em 1982. Igualmente se mantém a presença palpável do narrador; contudo, o fato corriqueiro de que parte essa crônica acentua a diferença entre os dois textos, pois já nas primeiras linhas o narrador trata de apresentar as personagens a partir de seus lugares sociais:

Éramos dezesseis [...] três diplomatas, dois jornalistas, um capitão-tenente da marinha, um tenente-coronel da Força Pública, um empresário do cassino, um prefeito, uma senhora loura e três morenas, dois oficiais de gabinete, uma criança de colo e

outra de fita cor de rosa que se fazia acompanhar de uma boneca (BRAGA, 1982, p. 121).

Adorno (2003) enfatiza a importância da contextualização, criticando leituras acadêmicas que privilegiam o texto como ente isolado do homem social e histórico. Para ele, tendo então conhecimento do ambiente histórico e da obra, é possível chegar a uma interpretação social partindo da obra de arte.

Portanto, entendemos que a descrição dessas personagens não é gratuita. São pessoas que, a julgar por suas posições sociais, participavam da elite dominante do Brasil na década de 70 e 80, entre as quais podemos citar representantes do governo militar e aliados, “dois jornalistas”, “um empresário” e “um prefeito” que, provavelmente, serviam aos desígnios do governo autoritário vigente. O narrador participa da cena, ao que parece, como um observador atento a todos os fatos. Não sabemos se a crônica retrata um fato real ou ficcional. Em ambos os casos, o que fica evidente é o posicionamento crítico do autor por meio do contraste entre as cenas descritas ao longo da narrativa.

No palco midiático, o discurso de prosperidade propalado na época era chamado de “o milagre brasileiro”, juntamente com a exacerbação do nacionalismo. Enquanto isso, por trás das cortinas, a repressão violenta aos movimentos sociais corria solta por parte do governo militar, para manter a qualquer custo sua hegemonia. Como era de se esperar, o crescimento da economia nacional não se sustentou a longo prazo, causando um grande salto inflacionário e a crise que o Brasil atravessaria durante as décadas de 1980 e 1990.

Com genialidade de mestre, Rubem Braga reveste sua subjetividade em objetividade ao relatar os assuntos que eram tratados na mesa antes da chegada da refeição: “Poços de Caldas é uma linda cidade”, “estava um dia bonito” – e sorratamente vai disseminando sua crítica:

A palestra, então, foi decaindo para assuntos muito escabrosos: discutiu-se até política. Depois que uma senhora paulista e outra carioca trocaram ideias a respeito do separatismo, um cavalheiro ergueu um brinde ao Brasil. Logo se levantaram outros [...] (BRAGA, 1982, p. 121).

Em tom de conversa sem importância o cronista dá o seu recado: semeava a denúncia de um governo autoritário que combatia com mão de ferro qualquer possibilidade de manifestação por liberdade democrática no país.

Notamos que, no primeiro e segundo parágrafos, a trama desenrola-se em proximidade com a estrutura do conto, com um plano narrativo que distingue personagens, espaço, acontecimentos, entre outros, sem, no entanto, se prender a nenhum desses elementos. A narrativa corre solta até que entra em cena o elemento principal que dá nome à crônica: o almoço. Não qualquer almoço, mas o almoço mineiro. Dá-se início, portanto, a um jogo de contrastes, pois os pratos servidos no almoço são revestidos de valores humanos:

Mas nós todos sentíamos, no fundo do coração, que nada tinha importância nem a Força Pública, nem o violão de seu Nhonhô, nem mesmo as águas sulfurosas. Acima de tudo pairava o divino lombo de porco com tutu de feijão. O lombo era macio e tão suave que imaginávamos que o porco devia ser extremamente gentil”, [...] O tutu era um tutu honesto, forte, poderoso, saudável”, [...] “os torresmos eram trigueiros como a doce amada de Salomão”. O lombo era o essencial, de um gosto indefinível e puríssimo, como se fosse o lombinho da orelha de um anjo ouro” (BRAGA, 1982, p. 121).

Ironicamente, o porco, animal que habita em lugares imundos, insalubres, ganha *status* social por meio da comparação e da personificação. O tutu de feijão, produzido pelas mãos de muitas cozinheiras negras, ganha valor e respeito por meio dos recursos poéticos utilizados pelo autor. Vale destacar que os parágrafos terceiro, quarto e quinto são totalmente dedicados a expressar as sensações de prazer provocadas pela vivência de um fato aparentemente banal: degustar um cardápio da culinária mineira.

No penúltimo parágrafo, há uma tentativa dissimulada do autor em direcionar o foco narrativo para as pessoas que participavam do almoço. Sobre a toalha, copos cheios de vinho ou água mineral, sorrisos, “E no fim de tudo houve fotografias” (p. 121). E em tom de desculpa, dispara: “É possível que tenhamos esquecido uma encantadora lingüiça de porco e talvez um pouco de farofa. Que importa. O lombo era o essencial [...]” (p. 121). O autor é um fingidor, pois num segundo retoma novamente, entre metáforas

e comparações, a superioridade e o protagonismo do lombo e do tutu em relação aos personagens humanos, meros componentes da cena.

Os elementos linguísticos utilizados para descrever a experiência permitem ao leitor transpor o mundo real, das mazelas e misérias humanas, e entrar no mundo do gozo e no bem-estar que é descrito pelo narrador: “O lombo era essencial e a sua essência era sublime. A faca penetrava nele tão docemente como a alma de uma virgem pura que entra no céu” (p. 121). Além dessas, seguem as expressões: “ternura quase musical”, “gosto indefinível e puríssimo” e o tutu com sabor de “terra com perfume vegetal diluído, mas uniforme” (p. 121).

Se o cotidiano da sociedade brasileira se tornava cada vez mais coisificado, quer pelo discurso do desenvolvimento, quer pelo jugo do governo autoritário, é pelo lirismo em sua prosa que Braga tenta resgatar a humanidade em seus leitores que, ao lerem suas crônicas, cedem lugar ao sentimento apurado, que constitui a essência mesma do nosso ser imaterial.

Ao final, o narrador afirma: “do prato inteiro, que fumegava suavemente, subia para a nossa alma um encanto abençoado de coisas simples e boas”. E, conclui: “Era o encanto de Minas” (p. 121). Entendemos com esse desfecho que a culinária mineira é carregada por valores simbólicos da comunidade que representa. Muito mais que um somatório de pratos emblemáticos, ela é o símbolo da vida e do homem do interior, que, em grande parte, migrou para os centros urbanos em busca de emprego e melhores condições de vida, mas que se desencanta com a frieza e a opressão vivida na cidade grande. Diante da realidade absurda em que se vê o indivíduo, esse tipo de crônica prende o leitor pelo deleite lírico com a comida mineira e com tudo o que ela faz lembrar: a tranquilidade do campo, a vida simples do homem do interior, ter tempo para um almoço e sentir os sabores da comida, enfim, o diferencial de Rubem Braga reside em atingir o leitor vasculhando a poesia da vida diária, colocando-o em choque com seu mundo. É como se Braga dissesse: “acorda meu filho, isso que te fazem acreditar ser a vida não é real!”

Considerações finais

Por essas breves, mas representativas análises, pretendemos mostrar que o lirismo presente nas crônicas de Rubem Braga se constitui num ato de resistência ao sistema autoritário de governo e de produção, que mutila o homem moderno, reduz seus horizontes e o transforma em coisa.

O hibridismo entre o narrativo e o poético, por meio de associações metafóricas, personificações e pelo jogo de contrários, permite ao autor saltar do fato corriqueiro a problemas maiores que estão em jogo, por trás da situação narrada, como as arbitrariedades dos sistemas político e econômico, a exploração, as desigualdades sociais. Nesse sentido, é no terreno da linguagem que o cronista se posiciona criticamente, revestido de poesia, sobre condição humana da sociedade brasileira.

Diante de tudo o que foi exposto nos limites deste trabalho, percebemos que, a despeito de sua genialidade na linguagem lírica, único aspecto valorizado pela crítica, a obra de Rubem Braga vai além dos temas amenos, das mulheres e dos passarinhos, jamais desprovida de posicionamento político. Este trabalho, pois, insurge contra essa sùmula empreendida pela crítica ao evidenciar que a configuração lírica da obra de Braga se molda aos seus impulsos subjetivos, conduzindo o leitor a ver a poesia, o belo, os valores humanos em confronto direto com as transformações do mundo moderno, a humanização das coisas e a coisificação dos homens.

Referências

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades, 2003. p. 65-90.

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. Braga de novo por aqui. In: _____. **Enigma e comentário**: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Global, 1985.

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A literatura Brasileira Contemporânea do Espírito Santo num espaço intervalar da história literária: entre a tradição e a ruptura. **REEL** – Revista Eletrônica de Estudos Literários, Vitória, n. 4, p. 1-19, 2008. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufes.br/reel>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

BALDO, Luiza Maria Lentz. Os olhos azuis de Rubem Braga. **Temas & Matizes**. Londrina, n. 5, p. 62-67, 2004. Disponível em: <<http://www.e-revista.unioeste.br/index.php/temasematizes>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

BRAGA, Rubem. Almoço mineiro. In: _____. **O conde e o passarinho e Morro do Isolamento**. Rio de Janeiro: Record, 1982. p. 121.

BRAGA, Rubem. Homem no mar. In: _____. **A cidade e a roça e três primitivos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1964. p. 11.

CASTELLO, José Aderaldo. **Na cobertura de Rubem Braga**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. A verdade da crítica. In: _____. **Walter Benjamin**. São Paulo: Brasiliense, 1982. p. 41-60.

FERNANDES, Florestan. As mudanças sociais no Brasil. In: _____. **Mudanças sociais no Brasil**: aspectos do desenvolvimento da sociedade brasileira. São Paulo: Difel, 1979. p. 19-57.

RAMALHO, Christina. A literariedade da crônica de Rubem Braga. **Interdisciplinas**, São Paulo, v. 10, p. 361-376, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1278>>. Acesso em: 15 ago. 2014.

RIBEIRO, Carlos. Revendo Braga: um novo olhar sobre um cronista combativo. **Recôncavos**, Cachoeira, v. 3, p. 87-101, 2009. Disponível em <http://www.ufrb.edu.br/reconcavos/edicoes/n04/pdf/carlos_ribeiro.pdf>. Acesso em: 15 ago. 2014.

A LITERATURA DO ESPÍRITO SANTO NO VESTIBULAR DA UFES: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Arnon Tragino⁷

Nós aqui somos muitos e bons. Temos a vantagem de esbanjar talentos até com manifestações de amor às letras. Temos, agora, literatura. Continuamos formando e divulgando o pessoal. Boa brasilidade é conhecer, também, o que fazemos aqui.

Francisco Aurélio Ribeiro

Neste capítulo – fruto da minha pesquisa de mestrado, que buscou uma análise bibliográfico-documental de natureza quantitativa e qualitativa – pretende-se sintetizar o que foi investigado sobre a presença da literatura do Espírito Santo (ES) no vestibular da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), nos últimos 10 anos (processos seletivos 2005 a 2014). Tomei assim como *corpus* de análise os seguintes itens: a) os editais dos processos seletivos; b) as obras literárias indicadas para leitura obrigatória em anexos a esses editais; c) as provas aplicadas nesse período: objetivas, discursivas e de redação; e d) as chaves de correção propostas pelas bancas.

Os materiais foram coletados na Comissão Coordenadora do Vestibular (CCV) durante o segundo semestre de 2014, e desse procedimento também surgiram algumas proposições a respeito do uso da literatura do Espírito Santo no exame. Algumas justificativas históricas e político-peda-

7 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <arnon.tragino@hotmail.com>.

gógicas são consideradas para comprovar tal relação, o que mostra uma escolha mais metodológica do que estrutural por parte da universidade. Como veremos, as ponderações teórico-críticas do curso de Letras da Ufes foram decisivas para a ampla divulgação dessa literatura por meio do vestibular.

Tratando antes, porém, da literatura do Espírito Santo, chamada por vezes de marginal ou periférica, podemos afirmar que ela se desenvolveu naturalmente seguindo os moldes da literatura do país. Mesmo entendendo certos momentos históricos, como a queda econômica do estado no século XIX, ou problemas sociais, como a emigração de pessoas para polos mais desenvolvidos e cidades mais prósperas, as produções literárias aqui feitas, e sua pouca influência, ou baixo conhecimento em algumas camadas sociais, não se nivelam, na prática, por questões dessa natureza. No Espírito Santo, a literatura acompanhou também a crítica nacional, uma vez que ainda enfrentamos problemas de recepção e autoria, como em todo país.

Entretanto, quais são as vozes que descrevem essa situação? Na historiografia literária recente, contamos com três trabalhos de fôlego sobre a “história da literatura do Espírito Santo”, são elas: *A modernidade das letras capixabas* (1993), de Francisco Aurélio Ribeiro; *A literatura brasileira contemporânea do Espírito Santo* (1999), de Deneval Siqueira de Azevedo Filho; e *Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo* (2000), de Reinaldo Santos Neves. Todas publicadas em fins do século passado, as obras abordam, com propostas diferentes, períodos literários fundamentais no percurso da história. Dos trabalhos, como veremos, Francisco Aurélio pensa a fisionomia “pós-moderna” de nossa literatura (por mais que ele não se valha dessa palavra); já Deneval descreve a modernização literária que ocorreu nas produções da segunda metade do século XX, caracterizando nossa contemporaneidade; mas somente Reinaldo Santos Neves, neste caso, retoma a época da colonização para detalhar os quase “500 anos de literatura no estado”.

Os três pesquisadores apresentam vários momentos de grande euforia: a começar por Reinaldo, que mostra a importância do Padre José de Anchieta, no século XVI, e do *Poema mariano*, epopeia capixaba do século XVIII; assim como Deneval expõe a relevante contribuição do Clube do Olho, organização de escritores da primeira metade do século XX, que promoveu a I Semana dos Novos, sendo a nossa “Semana de arte moderna”; e depois, Francisco Aurélio, que analisou a importante coletânea *Letras Capixabas*, publicações da década de 1980, em que foram vistos os primeiros trabalhos de nossos grandes autores de hoje e que constituíram um relevante

público leitor dessas obras. Após esses trabalhos e com o fato de, com o passar dos anos, os estudos literários do Espírito Santo terem se concentrado na universidade federal, uma grande contribuição recente para a crítica foi a criação do Bravos Companheiros e Fantasma – evento organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Ufes e pelo Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Literatura do Espírito Santo (Neples) –, que reúne trabalhos acadêmicos sobre os autores locais.

Considerando esse caminho, chegamos ao vestibular. Existem, no caso, poucos trabalhos que tratam do exame no estado, menos ainda os que relacionam esse exame com nossa literatura. Isso já aponta uma baixa preocupação com a memória do acesso ao ensino superior que se tem aqui. No entanto, a partir de trabalhos como o de Ivan Borgo, em *Ufes: 40 anos de história* (2014), sabemos que, no Espírito Santo, o primeiro vestibular ocorreu em 1953, na antiga Faculdade de Filosofia (Fafi), hoje escola técnica de teatro, dança e música. Em seguida, nos anos decorrentes à federalização, a Ufes unificou seu exame em 1971, com a criação da CCV, e inseriu, no processo seletivo, a primeira e a segunda etapa, assim como emprestou da Unicamp, posteriormente, a lista de indicação de livros. Até o momento na pesquisa, porém, não encontramos nenhuma obra ou texto que explique a relação da literatura do estado com os processos seletivos já realizados, o que nos leva a crer que essas questões teriam sido naturalizadas na medida em que a universidade foi acolhendo a identidade, a cultura e a arte locais e se tornou responsável por estas. Os trabalhos que temos, especificamente sobre a literatura do ES e o vestibular da Ufes são:

1) dois encadernados que apresentam estatísticas sobre o ano de 1989: um fazendo análise das questões e outro tratando do perfil do vestibulando. Entre as questões objetivas, duas são sobre autores capixabas: uma acerca do livro de contos *O jardim das delícias*, de Bernadette Lyra, e outra sobre o romance *As chamas na missa*, de Luiz Guilherme Santos Neves;

2) a obra *Cadernos de cultura 2: livros capixabas no vestibular*, que é uma coletânea de artigos críticos, no estilo “livro de resumos”, para o exame de 1994, organizado pelo professor Francisco Aurélio Ribeiro. Nessa obra são tratados os livros *Panelinha de breu*, romance de Bernadette Lyra, e *Suely*, romance de Reinaldo Santos Neves. Professores do curso de Letras da Ufes compõem as análises: Letícia Malard, Lúcia Cláudia Leão, Deny Gomes, Telma Martins Boudou;

3) a única pesquisa acadêmica de fôlego, e fundamental, é a dissertação de mestrado de Andréa Antolini Grijó, cujo título é *De formação do*

leitor: a literatura no vestibular da Ufes (1999), em que trata da presença da literatura brasileira nos processos seletivos de 1991 a 1998 e analisa obras de autores capixabas, como, além dos já citados acima: *A possível fuga de Ana dos Arcos*, de Adilson Vilaça; *Vilarejo e outras histórias*, de Pedro Nunes; *O mofo do pão*, de Neida Lúcia de Moraes; *O país del Rey & A casa imaginária*, de Roberto Almada.

Após a coleta de dados da pesquisa, sistematizamos, então, os seguintes materiais dos Processos Seletivos Ufes 2005 a 2014:

1º) Todos os editais dos anos pesquisados contemplam a literatura do Espírito Santo, mas isso ocorre apenas na indicação das obras literárias, inseridas no programa de “Língua Portuguesa e Literatura Brasileira”, que, por sua vez, não justifica a especificidade de tal abordagem, o que deixa entrever uma absorção natural desse produto. Além disso, é notória a presença de elementos “locais” nas disciplinas de Humanas: se é cobrada a Geografia e a História do Espírito Santo, então por que não a Literatura? Sendo essas as únicas indicações do tipo, fica evidente a tradicional relação entre “literatura e Estado” pelos vieses formadores da nação – aspectos da História da Literatura e dos valores do século XIX.

2º) Muito temos a dizer sobre a lista de livros, mas vamos nos ater a alguns pontos:

a) Entre os tópicos de “temas e textos”, com durabilidade de dois a três anos para cada processo seletivo, foram indicadas 52 obras; a partir de 2008, apesar de não ter havido mudança no nome do tópico, os temas foram retirados e o exame passou a indicar apenas textos literários integrais.

b) Sobre a Literatura do Espírito Santo, temos 9 obras no total:

- *A parte que nos toca*, coletânea organizada por Reinaldo Santo Neves;
- *Os mortos estão no living*, de Miguel Marvillá;
- *O capitão do fim*, de Luiz Guilherme Santos Neves;
- *Transpaixão*, de Waldo Motta;
- *Identidade para os gatos pardos*, de Adilson Vilaça;
- *Senhor Branco ou o indesejado das gentes*, de Paulo Roberto Sodré;
- *Kitty aos 22: divertimento*, de Reinaldo Santos Neves;
- *Ai de ti, Copacabana*, de Rubem Braga;
- *Zero*, de Douglas Salomão.

c) Abarcando 17,30% do total de indicação de livros, o que é um número relativamente expressivo, se pensarmos na acessibilidade e na permanência de uma “literatura local” em meio ao forte comparecimento da literatura brasileira, podemos constatar, nessa lista, entre várias questões: a maior presença da prosa, a ausência de peças de teatro, a evidente contemporaneidade, a atinente variação de gêneros (poemas, poesia visual/concreta, romances, romance histórico, contos e crônicas) e a abordagem de temas diversificados, como a história, o mistério, o sobrenatural, a fantasia, o sexo, o afeto, a raça, o estereótipo, os níveis sociais e econômicos, a mulher e a estética literária.

3º) As questões da primeira e da segunda etapa dos processos seletivos da Ufes se configuram de forma peculiar:

– De 2005 a 2009 houve provas objetivas com 60 questões cada, o que dá o total de 300 questões (a partir de 2010 a Ufes adotou o Enem como primeira etapa). Dessas 300, apenas sete são sobre ou tem relação com a Literatura do Espírito Santo. Dessas sete, cinco abordam o romance *O capitão do fim*, de Luiz Guilherme Santos Neves. As outras duas tratam do poema “Químicas” e do livro *Os mortos estão no living*, ambos de Miguel Marvila.

– Já na segunda etapa, a Literatura do Espírito Santo tem mais peso e é cobrada de modo mais contundente: das 30 questões de redação, duas expõem textos de autores capixabas: a primeira questão, de 2011, usa o poema “Descartável”, do livro *Transpaixão*, de Waldo Motta, e a segunda questão, de 2012, explora o poema “Alguém parte, daqui”, da obra *Senhor branco ou o indesejado das gentes*, de Paulo Roberto Sodré.

– Das discursivas, 10 questões de 50 solicitam a análise de textos da literatura do Espírito Santo. Entre estes estão as obras: *O capitão do fim*; *Identidade para os gatos pardos* (Adilson Vilaça); *Transpaixão*; *Kitty aos 22: divertimento* (Reinaldo Santos Neves); *Senhor branco ou o indesejado das gentes*; *Ai de ti, Copacabana* (Rubem Braga); e *Zero* (Douglas Salomão).

Apesar de serem justificáveis a generalidade da primeira etapa e a especificidade da segunda – e, a partir desse ponto, percebermos os focos das questões –, existe um crescente comparecimento da Literatura do Espírito Santos nos Processos Seletivos dos últimos 10 anos, o que nos aponta a valorização da cultura, das produções artísticas e da criação literária locais. Explicam-nos esse fato, por exemplo, a certa homogeneidade de *O capitão do fim* nas questões objetivas e as oportunas questões discursivas em que está o romance *Kitty aos 22*.

4º) Sobre as respostas esperadas pelas bancas, devemos afirmar antes que a CCV somente nos concedeu os anos de 2009 a 2014; às anteriores não tivemos acesso. Além disso, na segunda etapa, apenas as provas discursivas que possuem essas respostas. Desse período e desse processo, e tendo sido abordadas as obras *Identidade para os gatos pardos*, *Transpaixão*, *Kitty aos 22*, *Senhor branco*, *Ai de ti*, *Copacabana* e *Zero*, resumidamente o perfil crítico das bancas ao apontar essas perspectivas de solução assim se delinea:

a) equilibram-se as análises de texto em prosa e poesia, o que aponta um apreço maior pela diversidade de tipos e gêneros literários; b) apesar disso, não há textos teatrais de autoria capixaba; c) a intertextualidade é o recurso mais evidente e está presente em praticamente todas as respostas, o que apresenta, por exemplo, a literatura como sendo intrínseca ao texto, ou que parte do texto para se inserir no mundo ou em outros textos, e vice-versa;

d) a maioria das respostas esperadas das questões sobre textos poéticos focam análises estruturais dos poemas (aliteração, assonância, rima, métrica etc.), enquanto os textos narrativos evocam outros elementos, como a sociedade, o homem, as relações pessoais, o mundo contemporâneo etc., o que faz lembrar, por um lado, a poesia como uma construção “narcisista”, em que se eleva sua construção formal, e a narrativa como um modo de “discorrer sobre a realidade”; e) a relação entre “literatura do espírito santo x literatura brasileira” é indiscriminada, proposta que anula a questão da territorialidade ou do bairrismo literário.

Acreditamos que esse perfil crítico das bancas expõe o nível comum de conhecimento sobre literatura do ensino médio. Noções que nos levam a uma margem de leitura dos alunos/candidatos e ao grau de estudo dos professores. As bancas, por esse viés, reforçam o “senso comum literário”. No entanto, essa proposta se torna coerente quando percebemos que o vestibular é também uma “travessia”, em que, para o acesso ao ensino superior, esses conhecimentos já são suficientes.

Algumas hipóteses, portanto, podem ser levantadas entre a relação da literatura do estado e o vestibular da universidade. Uma delas é a possibilidade de as obras da coletânea *Letras Capixabas*, por intervenção do professor Francisco Aurélio Ribeiro, terem sido agregadas às listas literárias da época. Outra hipótese é o relativo crescimento, mencionado anteriormente, da presença de nossa literatura no exame, que pode ter ocorrido por causa da demanda crítica provocada pelo evento Bravos Companheiros e Fantasmas, que foi iniciado em 2004. Considerando também os esforços de pesquisadores, eventos e do programa, autores e publicações de editoras locais, o

vestibular já não é mais o único reduto de amparo da Literatura do Espírito Santo. Então, se, para Francisco Aurélio, “brasilidade é conhecer o que fazemos aqui”, eu acredito que já conhecemos e, agora, para mim, “capixabilidade” é superar esses “ritos de passagem”.

Referências

ALMADA, Roberto. **O país del Rey & A casa imaginária**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1985.

AZEVEDO FILHO, Devenal Siqueira de. **A literatura brasileira contemporânea do Espírito Santo**. 1999. 524 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000293983>>. Acesso em: 17 out. 2014.

BARBOSA, Domingos Caldas. Poema mariano. In: SILVA NETO, Major J. J. Gomes. **As maravilhas da Penha ou Lendas e histórias da Santa e do virtuoso frei Pedro de Palácios**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1888. p. 184-221. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/poesia/poema-mariano/>>. Acesso em: 17 out. 2014.

BLANK, Sérgio. **Os dias ímpares**. Vitória: Cousa, 2011.

BORGIO, Ivantir Antonio. **Ufes: 40 anos de história**. 2. ed. Vitória: Edufes, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.ufes.br/handle/10/1029>>. Acesso em: 29 nov. 2016.

BRAGA, Rubem. **Ai de ti, Copacabana**. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FREITAS, Adilson Vilaça de. **A possível fuga de Ana dos Arcos**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1984.

GOMES, Deny. **Livros capixabas no vestibular: A panelinha de breu; Sueli**. Vitória: Ufes, 1993.

GRIJÓ, Andréia Antolini. **De formação do leitor: a literatura no vestibular da Ufes**. 1999. 131 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 1999.

LYRA, Bernadette. **A panelinha de breu: romance**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1992.

LYRA, Bernadette. **O jardim das delícias**. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1984.

MARVILLA, Miguel. **Os mortos estão no living**. 3. ed. rev. Vitória: Flor&Cultura, 2008.

MORAES, Neida Lúcia. **O mofo no pão**. São Paulo: Lisa, 1994.

MOTTA, Waldo. **Transpaixão**. 2. ed. Vitória: Edufes, 2008.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. **As chamas na missa**: romance. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986.

NEVES, Luiz Guilherme Santos. **O capitão do fim**. 2. ed. Vitória: Formar, 2006.

NEVES, Reinaldo Santos. **Kitty aos 22**: divertimento. Vitória: Flor&Cultura, 2006. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/wp-content/uploads/2011/12/Kitty-1.pdf>>. Acesso em: 17 out. 2014.

NEVES, Reinaldo Santos. **Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo**. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/literatura/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no-espirito-santo/>>. Acesso em: 17 out. 2014.

NEVES, Reinaldo Santos. **Sueli**: romance confesso. Vitória: Fundação Ceciliano Abel de Almeida, 1989.

NUNES, Pedro J. **Vilarejo e outras histórias**. 2. ed. Vitória: Você, 1993.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. **A literatura do Espírito Santo**: uma marginalidade periférica. Vitória: Nemar, 1996.

SALOMÃO, Douglas. **Zero**. Vitória: Secult, 2006.

SODRÉ, Paulo Roberto. Senhor branco ou o indesejado das gentes. In: _____. **Poemas desconcertantes**. Vitória: Cousa, 2012. p. 125-156.

VILAÇA, Adilson. **Identidade para os gatos pardos**. 3. ed. Vitória: Cultural-ES, 2009.

ESTER ABREU

E SEUS *MOMENTOS*

Eduardo Baunilha⁸

Em seu livro *Como e por que ler a poesia brasileira do século XX* (2002), uma proposição do poeta anglo-americano T. S. Eliot que diz o seguinte: “a leitura é em si uma experiência de vida. Somos feitos daquilo que vivenciamos e daquilo que lemos” (2002, p. 10).

Apesar de não possuir nenhuma novidade aparente, a assertiva de Eliot, pela simplicidade que encerra, faz-nos olhar mais argutamente para a constituição que ela apregoa.

Bem, tudo o que está ao nosso redor é passível de ser lido, logo, tudo o que nos circunda são elementos que promovem mudanças em nós, por nos enredarem em laços de experiências.

Assim, quando nossas vivências são imortalizadas nas páginas de um livro, percebemos, representadas nesse lugar, a força propulsora e contínua de novas formas de existência a que comumente estamos submetidos. E toda essa discussão leva-nos a concluir que a vida vivida, revelada na vida representada, faz surgir outra forma de vida.

O porquê dos sempre novos olhares para a vida já era apregoadado por Aristóteles. O escritor-filósofo disse que “o bom poeta é o mais *mimetês*, do ponto de vista geral de que toda poesia é mimese” (BRANDÃO, 2005, p. 48).

O pensar aristotélico nos remete ao ponto fulcral de nossa argumentação: a representação – assunto que é a pedra de toque do livro *Momentos*, da escritora, professora e poeta Ester Abreu Vieira de Oliveira.

8 Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes).

Publicado somente em 1989, *Momentos* ganhou prêmio de publicação do Departamento Estadual de Cultura (1982), além de menção honrosa na Academia Espírito-Santense de Letras (1986), e teve vários poemas com prêmio de publicação, como “Simplicidade”, “Pássaro na gaiola” e “Balada ao Solar”.

O livro é dividido em cinco partes, que são cinco momentos em que a imaginação caminha na estrada do delírio, do sonho, das recordações e inquietações, por meio dos cinco sentidos humanos, canais de entrada das percepções, lugares de transformação.

Pode-se afirmar, portanto, que, participando da escrita de Abreu, adentramos um espaço onde a simplicidade estampada em alguns momentos tão juvenis relembra-nos de que a vida pode ser bem mais agradável do que como a desenhamos em alguns momentos. Tal saber nos advém por meio da leitura do poema “A cidade”. Constatemos:

No coreto da praça Geraldo Viana
vinha a banda tocar
vinham as crianças brincar
vinha o povo sorrir.

Na igreja de João Batista
as ladainhas alargavam
os frios dias de maio
e o povo todo sorria
com suas cabeças lavadas
e suas roupas cheirosas
nas manhãs de domingo.

Na rua Vieira Machado
os jovens em marcha triunfal
levados pelo Dirceu
passavam em dias festivos
rufando forte os tambores
soando os claros clarins.
[...] (ABREU, 1986, p. 15).

Ester Abreu, ao falar de idos tão distantes, faz com que coloquemos em xeque nosso presente, a fim de empreendermos novas formas de exis-

tência, novas ações, visões, nortes, estilos de vida, num movimento extremamente aceitável quando temos diante de nós uma realidade intolerável para elaborarmos. Uma realidade que, metaforicamente, pode ser traduzida pelo vocábulo caminho, que, no poema “O caminhar”, tece a trajetória fatal pela qual trilhamos e que choca com nossas utopias:

Pelo caminho da vida vou
Com sol e flores, com vento e chuva.
Por que não é horizontal o caminho?

Pelo caminho da vida vou
Com voz de sonho e dor.
Por que não é reto o caminho?

Pelo caminho da vida vou
Em agridoce viver.
Por que há nele tantas descidas?
(ABREU, 1986, p. 54).

Ainda, com “O caminhar”, podemos considerar que as antíteses presentes no poema (“Com sol e flores, com vento e chuva”; “sonho e dor”) e os questionamentos que revelam a contradição por que passa qualquer ser humano (“Por que não é horizontal o caminho?”) não precisam, necessariamente, tomar o lugar do sonho, da esperança. Nesse sentido, cito:

Noturno

Enquanto o dia se desveste
O silêncio escuro
Destapa o medo
(ABREU, 1986, p. 70).

Crepúsculo

Enquanto a noite
Dilui o rosa,
Na redondez da ilha
Surgem botões de luz
(ABREU, 1986, p. 71).

Em “Noturno”, a tradição intelectual combinada com um refinado lirismo não burla as dimensões históricas, filosóficas e antropológicas exaradas nos poemas da coletânea escrita por Abreu. Nele, a vida da própria autora, autoficcionalmente, com suas desventuras mais íntimas, se espalha na própria existência de seus leitores, ao levá-los a construir o quadro pintado à sua frente.

As tintas utilizadas para compor essa obra contêm, em seu bojo, relações familiares que nos abarcam em sentimentos de dor que são bem comuns a cada um de nós. Para exemplificar, transcrevo:

À Minha Filha

Por que estar longe de quem se quer estar perto?
Por que na lembrança só fica uma sombra?

Bonequinha querida,
quero ouvir tua voz
quero sentir teus afagos.

Quero encostar o meu rosto
em tua face de rosa
sentir teu cheiro também.

Tenho muita saudade
de tuas corridas em casa
de teu sorriso também...
[...]

Aqui, além do exposto acima, Abreu instaura dois motes de conversa: coloca o lirismo a serviço de uma emoção particular, mas universal, e faz-nos adentrar um saber que demarca a escrita como um estatuto da ficção, quando não é capaz de dizer de uma experiência significativa, assim, sendo apenas “uma sombra” do real.

E é justamente essa impossibilidade que abre espaço para a possibilidade da literatura, em que outro real se descortina, em que o impossível se torna possível na palavra, em que o impossível é dizer do que é real.

Para colaborar com nossos ditos, trazemos Tatiana Levy (2011, p.

22), que argumenta que “a coisa nomeada pela literatura não é a imitação de algo que existe no mundo, mas como já foi dito, sua própria realização da obra – sua possibilidade – tem como essência a sua impossibilidade”; e, nesse sentido, cita Blanchot: “A impossibilidade de escrever o que é minha dor, não apenas de colocá-la entre parênteses ou de recebê-la em si sem destruí-la nem ser por ela destruída, mas também de ser realmente possível, somente dentro e em razão de sua impossibilidade” (BLANCHOT, 1997, p. 27, apud LEVY, 2011, p. 22).

Tal impossibilidade é claramente vista no poema “cronometrando”, no qual a poeta declama: “Olhando-se para trás / Vê-se o longe perto / O perto longe” (ABREU, 1986, p. 48). Percebe-se que tempo exposto nas letras dos versos cria um tempo literário que de forma alguma está preso à linearidade cronológica, o que se coaduna mais uma vez com Levy (2011, p. 31), quando esta diz que “o tempo é então desdobrado, exteriorizado em sua outra versão”.

Entretanto, de forma alguma devemos pensar que o mundo literário estabelece um pacto com questões de um outro mundo possível. Não! Certamente nos embala em um impossível possível, que nos faz perceber como é o nosso próprio mundo, mesmo que este esteja envolto pela menor sutileza de obviedade. Para tanto, cito:

Hora crepuscular

Veste negra. Suave Olhar. Firme e leve caminhar.
Nas areias da praia de Reritiba compõe
à Virgem formosos poemas. Cabeça inclinada,
não vê o luar, não ouve o eco vindo do mar,
não sente os espinhos dos feros caminhos,
mas presente a hora crepuscular
e lamenta os filhos de meigo olhar
que deixará
desprotegidos
na selva hostil
(ABREU, 1986, p. 86).

Ora, a leitura dos versos transfigura uma preocupação materna diante da hostilidade do mundo, mas também nos leva a acreditar na força da fé,

como sustentáculo capaz de minimizar uma angústia que naturalmente nos acomete, impedindo-nos de contemplar o luar e de ouvir o “eco vindo do mar”. Todavia, como um cavaleiro errante e confiante, no desbravar da vida diante da fúria dos dias, o seguir em frente torna-se preponderante, como é transfigurado no poema “O cavaleiro cavalga”:

Lança no peito, confiante avança
– Cavalgue, gentil cavaleiro,
Continue vendo o que os outros
Não veem ou não querem ver.
Sabe melhor que ninguém ver
Porque com a alma vê.
Levando devaneios e amando
Pelos caminhos vai,
Fiel e valente cavaleiro.
Seja em Rocinante
Levando sonhos
Seja em Clavileno às estrelas chegando
Cavalgue, gentil guerreiro

Enchendo de ilusões os corações
De sanchos e de taberneiras
Cavalgue, gentil amante
Herói do amor
Cavaleiro do sonho
Vidente dos invidentes

– Cavalgue, cavalgue
Com hasta, aspas ou asas
(ABREU, 1986, p. 87-88).

Assim, o texto fala e fala mais do que a poeta pretende quando nos relata a oportunidade de cavalgar, utilizando de variados artefatos, mostrando que, nessa empreitada, o sonho e a imaginação também fazem parte desse bojo. Mesmo porque, enquanto cavaleiros, temos um legado para deixar e, para tanto, elementos como ilusões e amor precisam transitar nesse caminho, cheio de contradições, mas igualmente com muitos momentos de folgado, por portar silêncios e variações – contradições presentes neste poema:

Variações

Bem-me-quer...

Mal-me-quer...

A vida vai desfolhando alegrias e dores

Porque sim

Porque sim...

Porque sim?

Sim... não...

Não... sim...!?

Em dia e noite vou-me transformando

(ABREU, 1986, p. 66).

Enfim, o estilo de pensar e de poetizar de Ester Abreu se insurge no que mais rico a vida pode oferecer a qualquer mortal: o desejo de prosseguir em meio às vicissitudes, ao reunir elementos tão comuns a todos nós: a nostalgia, a angústia, o amor, a vontade, a esperança, a desilusão e os gostos; tudo isso transfigurado por uma técnica poética própria, que emana dos acervos da memória e que, de maneira bem simples, espelha a vida.

Referências

BRANDÃO, Jacyntho Lins. **A invenção do romance**. Brasília: Universidade de Brasília, 2005.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MORICONI, Ítalo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. **Momentos**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 1986.

A PROSA POÉTICA

DE MIGUEL MARVILLA

Eduardo Selga da Silva⁹

O discurso racional – que, desde a ascensão da burguesia na Idade Média renascentista, é a vértebra e a razão de ser da cultura letrada ocidental, a advogar a supremacia do conhecimento adquirido nos bancos escolares sobre a verbalização oral, a partir do estabelecimento e acomodação da modernidade e de sua fase posterior, a pós-modernidade, conforme a entende Harvey (2012) – viu-se abrigado a sofisticções retóricas por causa da presença, em parcelas importantes do tecido social, de outros discursos mais sedutores, que refletiram e ainda hoje refletem na produção artística e literária, como foi, por exemplo, o caso do Simbolismo e do Surrealismo. A primeira estética, como nos mostram os estudos literários, representou uma reação ao Realismo e aos seus congêneres Naturalismo e Parnasianismo, pois tais escolas significavam estreita margem de elaboração artística no campo conotativo. Tanto o Simbolismo quanto o Surrealismo pretenderam ser uma tentativa de, literariamente, descer mais fundo, para além da superfície, e mergulhar nas profundezas da alma humana; tocar, artisticamente, no limite em que a sanidade se encontra com seu o oposto. Nas palavras de Massaud Moisés: Os simbolistas voltam-se para o seu mundo interior em busca dos estratos mais recônditos: ultrapassam o nível do consciente, mergulham no inconsciente e atingem o “eu profundo”, a zona pré-lógica ou pré-verbal do psiquismo humano, dimensão do caos e da alogicidade que se faz representar pelos sonhos, devaneios, visões, alucinações, lapsos de linguagem, etc. (MOISÉS, 2006, p. 421).

Em se tratando de literatura (e em especial a narrativa literária), a percepção de que a existência humana é um enredo linear, fabulado, inequivocamente avaliável, previsível e positivista (o que se pode perceber pela arquitetura do texto ficcional e sua busca pela verossimilhança externa)

9 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <eduardoselga@gmail.com>.

encontra alguma resistência quando os discursos que percorrem caminho inverso e valorizam a alogicidade conseguem voz minimamente altissonante. Essas vertentes, algumas de caráter vanguardista, se não costumam ser caudalosas em relação à matriz dominante, se habitam uma espécie de periferia estética, ainda assim forçam outro arranjo do discurso estético-literário racionalista e dessa maneira contribuem para a instauração de um novo paradigma. Este, segundo o professor Francisco Aurélio Ribeiro, “[...] reinventa o discurso, replasmando os elementos linguísticos e transformando a linguagem usual em símbolos, metáforas, inversões, paralelismos, repetições, absorvendo clichês e dando-lhes novos sentidos” (RIBEIRO, 1993, p. 31). Há, portanto, na insistência nessa oposição em existir contra a maré, um evidente exercício dialético, que é o mesmo a movimentar não apenas o universo literário, como também a existência.

Não raro, as correntes literárias que escapam do caminho indicado pela cartilha previsível do racionalismo têm poucos adeptos e apresentam não muito fôlego ao longo do tempo, e isso talvez ocorra em função da densidade do discurso, a exigir do leitor inferências por vezes complexas. Esse é o motivo – certa impopularidade – de o Simbolismo, no Brasil, ter vigorado em cores vibrantes por apenas algo em torno de duas décadas. É lógico: muito mais facilmente digeríveis são os códigos estéticos do Parnasianismo, do Realismo e mesmo do Romantismo, escola literária que se propunha a domesticar em seus parâmetros estético-literários as emoções humanas, elas que muito facilmente podem correr para o irracional.

O primado racionalista é, por sua natureza, pragmático. E enxerga na prosa tradicional, avaliada como oposta à poesia e expressão do “não eu”, seu veículo textual de disseminação, pois nela não há o que o senso comum – diga-se de passagem largamente estruturado por esse mesmo discurso racionalista – considera ser a “inutilidade” da poesia: o fato de “dirigir-se para si mesma, para a exploração lúdica de suas próprias potencialidades” (TEZZA, 2003, p. 70), de onde redundava que, “como linguagem, a poesia não serve para alguma coisa; ela não é meio, ela simplesmente é” (p. 70). E numa sociedade pós-moderna, cada vez mais tecnológica, cada vez menos afeita aos valores humanos, o “inutilitarismo” quanto ao texto é predicado quase inaceitável. Se não o é totalmente, isso se dá porque o literário poético ainda “serve” a divagações inofensivas, espécie de *fugere urbem* contemporânea que apenas reforça o racionalismo.

A valorização dessa “utilidade” ganha tons no mínimo curiosos e que nos fazem pensar quando nos damos conta de que tal “qualidade” costu-

ma estar presente em textos cujos predicados literários são muitas vezes questionáveis. É o caso, por exemplo, dos chamados *best-sellers* norte-americanos que nos chegam aos borbotoes, em especial os romances, apoiados em fórmulas cujas fôrmas ficam bem visíveis; ou, ainda, de certas obras infantojuvenis paradidáticas muito ocupadas em transmitir “lição de moral” e pouco atentas à construção do tecido poético ou narrativo enquanto peça de arte porque, conforme disse Silvana Pinheiro, entendem a criança como adulto em miniatura, que precisa ser modelado de maneira a atingir a excelência pretendida pelo mundo adulto (PINHEIRO, 2000).

Essa insistência no “útil” é ideológica, na medida em que cultua o previsível, o mais do mesmo, a manutenção duma pretensa ordem, e está muito estritamente filiada à indústria cultural, sofisticação capitalista que emerge na pós-modernidade, a propugnar um deslocamento semântico por meio do qual o entretenimento meramente evasivo é percebido como arte e cultura. Nessa concepção midiática, “a arte passa a ser feita de simulacros, que são cópias ou reproduções imperfeitas do real, aparências de realidade que vieram substituir a própria realidade” (RIBEIRO, 1993, p. 204).

A prosa poética

Por causa dessa separação de funções (o poema, para transmitir o obscuro; a prosa, para comunicar as evidências), escrever prosa literária ficcional lançando mão de recursos típicos do poema, como uma sintaxe que favoreça a musicalidade e um narrador cujo comportamento o faça funcionalmente similar ao eu lírico, quase soa acintoso à representação prosaica e tudo o que nela há de racionalista, nos moldes hegelianos quando o filósofo alemão afirma que a mesma “está submetida às leis da precisão e da inteligibilidade, ao passo que a metáfora e a imagem carecem sempre, pelo menos relativamente, de nitidez e rigor” (HEGEL, 1980, p. 77).

A prosa poética, caracterizada por uma uniformidade discursiva, pelo monologismo, se mostra contrária ao dialogismo da prosa tradicional porque, ao inverso do que ocorre nesta, o narrador na maioria das vezes se basta e outras vozes “estragariam” sua narrativa. Ou seja, a “[...] insuficiência genética na voz do narrador prosaico [...]” (TEZZA, 2003, p. 263), não parece incomodá-lo, pois a alteridade não se manifesta. O que se tem, de fato, é um falso outro. Todavia, rompe de certa maneira com uma característica fundamental da prosa: seu caráter dialético. Sem essa marca, o texto incomoda os que entendem prosa como não poesia, pois é como se a trama não fosse

“confiável”, carecesse de lógica. Por esse ponto de vista, a dureza graciliana e objetiva de *Insônia* ou, para não sair do Espírito Santo, a nitidez dos personagens em *Navegantes* (Ivan Borgo) seriam melhores demonstrações de competência prosaica do que *Os mortos estão no living*, obra de Miguel Marvilla que será neste breve trabalho objeto de breve análise quanto à prosa poética.

A função poética da linguagem é caminho para uma atitude escapista por parte do leitor, e esse fenômeno pode ser estrategicamente interessante para robustecer o pensamento racionalista, na medida em que o texto poético é visto como uma espécie de Terra do Nunca ou um inofensivo Wonderland, para onde se vai, se esvai boa parte do incômodo que o racionalismo causa ao espírito humano. Este, logo depois, retorna, revigorado e pronto para se manter nos mesmos moldes de pensamento. É recreio. Diversão.

Miguel Marvilla

O escritor Miguel Arcanjo Marvilla de Oliveira surgiu ainda tímido no cenário das letras capixabas nos anos 1980 na condição de poeta, amadurecendo, na década seguinte, conforme é possível perceber em *Dédalo* e em *Sonetos da despaixão*, se compararmos essas obras com as primeiras produções do autor. Seu processo de construção textual e seu universo lírico despertaram o interesse da academia “pela maneira como trabalha a língua portuguesa e pelo esmero da técnica usada como instrumental do fazer literário” (AZEVEDO FILHO, 1999, p. 275).

Essencialmente lírico, o poeta Miguel Marvilla. Não por acaso, essa a vertente mais explorada pelos trabalhos acadêmicos que se ocupam do autor. Considerando essa orientação literária, e também pondo em relevo que seu livro de contos *Os mortos estão no living*, cuja primeira edição é de 1988, objeto dessa breve análise, é a primeira e única obra ficcional escrita por esse autor natural de Marataízes, identificar nos 31 contos que compõem o livro uma indisfarçável eloquência lírica não será, em absoluto, algo que deva resultar surpreendente. Numa atitude contrária ao que talvez espere os defensores de uma diferença muito estrita entre o escrever poético e o escrever prosaico, ele não cria uma persona autoral diversa do poeta para manifestar-se prosador; não silencia as figuras de linguagens e a subjetividade imagética: *Os mortos estão no living* é um prolongamento do poeta, em prosa poética.

Nessa modalidade de prosa, cultivada por Marvillá em seus contos e também por vários outros autores do Espírito Santo, há, não obstante outras características, uma prevalência do eu narrador (assim como no poema temos o eu lírico) em detrimento de outros aspectos e compartimentos da trama que, ante o predomínio desse “eu”, se tornam menos eloquentes. As soluções poéticas da superfície textual fazem com que, não raro, o processo de construção do enredo seja mais relevante que esse mesmo enredo.

Essa pessoalidade em *Os mortos estão no living*, contudo, não costuma se mostrar do modo que aparentemente seria mais óbvio, ou seja, na primeira pessoa gramatical, e sim na terceira de um narrador heterodiegético cuja persona deambula pelas narrativas tão homogeneamente que se pode afirmar ser o mesmo em todos os contos que foram escritos em terceira pessoa. A título de exemplo dessa equivalência, comparemos dois excertos, o primeiro de “As ninfas camaleônicas” e o segundo de “Júlia D.: o banho”:

Disfarçou o êxtase crescente, espantando a lua, que espiava, curiosa, pelos buracos do vazio. Porém, logo voltou a desejá-las, elas que, sem pudor, lhe ofereciam corpos e insolitez nos gestos e nas palavras (MARVILLA, 2006, p. 33).

Outra lágrima tentou trafegar no mesmo sentido que a anterior, mas não chegou a completar a trajetória, por causa de um acidente qualquer na geografia do rosto. Havia uma taruíra no banheiro, porém esqueceu o grito antes mesmo que o forjasse. Era melhor não ter memória. Talvez fosse melhor nem existir (MARVILLA, 2006, p. 128).

Em ambos os recortes, os narradores fazem uso de expressões que indiquem antropomorfização de elementos que, embora não centrais, se mostram importantes na narrativa, como a lua e a lágrima (“espantando a lua, que espiava, curiosa, pelos buracos do vazio” e “Outra lágrima tentou trafegar no mesmo sentido que a anterior”); ações são interrompidas (“Porém, logo voltou a desejá-las” e “Havia uma taruíra no banheiro, porém esqueceu o grito antes mesmo que o forjasse”); o narrador usa a língua portuguesa como se nela houvesse uma insuficiência a impedir a exata expressão das ideias. Daí o neologismo “insolitez” e o uso de expressões fora do seu habitual, como é o caso da palavra “geografia” em “geografia do rosto”. Neste último caso, remeter à forma de um modo tão pouco sublime por estar

ausente a idealização quanto à mulher relaciona-se intimamente a outra característica de Marvill, o cultismo neobarroquista, que não será aqui objeto de maiores considerações.

É a opção predominante pela terceira pessoa que faz com que o narrador marvillianiano seja a expressão de uma personalidade autoral, de uma “personalidade poética” (TODOROV, 2003). Nesse procedimento, o artifício fica visível, ou seja, o leitor percebe que a narrativa não é *per se*, não preexiste a ele, leitor, ao contrário da sensação causada pela narrativa pertencente ao código estético realista e neorrealista: ela está construída, há um comportamento metódico por parte do autor, e sua existência enquanto peça literária ocorre exatamente quando o leitor se dá conta da visibilidade da estrutura e da presença do arquiteto. Mas não será um erro do engenheiro permitir que, terminado o arranha-céu, os andaimes permaneçam incólumes? É que, pós-moderno, o narrador de *Os mortos estão no living* comporta-se sabedor de que a narrativa de ficção contemporânea é antes *performance* que obra acabada e irretocável; antes processo que se realiza durante si mesmo que resultado, para o qual inexistente um único e esclarecedor código mestre. Ou seja, é espetáculo, no sentido de que ele “torna a ação representação” (SANTIAGO, 1989, p. 51). Ao contrário do que ocorre na narrativa tradicional, mimética, o narrador poético de Marvill não tenta, enquanto conduz o enredo, “naturalizar” sua voz por intermédio de estratégias narrativas, procedimento essencial nas prosas românticas, realistas e naturalistas. Não pretende ocultar-se, fazendo de conta que não é uma construção discursiva. Não que ele confesse explicitamente essa circunstância, afinal não há obviedades no enunciado desse autor: é pelo constante uso do poético que a prosa, percorrida pelo ritmo da poesia, realiza-se como um construto narrativo. Por esse motivo, o traço coloquial, o sintaticamente “normal”, muitas vezes passa ao largo nos contos de *Os mortos estão no living*, como no primeiro parágrafo de “Júlia D.: o banho”: “Já tinha perdido a escova de dentes e agora era o **sabonete quem afluía neve** sobre o corpo” (MARVILLA, 2006, p. 127, grifo meu).

O leitor atento e acostumado ao trato com a língua portuguesa não deixa escapar o incomum na sintaxe e na semântica do trecho sublinhado. Ao instaurar uma condição inusitada (o sabonete é equiparado a uma pessoa, por meio do pronome “quem”) e subverter a carrancuda gramática transformando o verbo intransitivo “afluir” em transitivo direto (“afluir neve”), o narrador marvillianiano se aproxima do crítico Terry Eagleton quando este sustenta, ao comentar a linguagem literária, que:

[...] O ritmo e a ressonância das palavras superam o seu sig-

nificado abstrato – ou, como os linguistas diriam de maneira mais técnica, existe uma desconformidade entre os significantes e os significados. Trata-se de um tipo de linguagem que chama a atenção sobre si mesma e exhibe sua existência material [...] (EAGLETON, 2003, p. 2-3).

O fato de o narrador não se ocultar ao leitor enquanto agente do discurso estético-literário não significa, entretanto, que ele seja facilmente visível a qualquer leitor: a entidade narrativa elaborada por Miguel Marvillla se mimetiza aos personagens por ele narrados, ainda que se ponha em terceira pessoa. O afastamento ontológico entre essas duas instâncias se rompe, embora na camada textual as marcas convencionais que diferenciem uma da outra se mantenham, como os travessões indicadores formais de diálogos e os discursos indiretos a sinalizar a presença do narrador. A ruptura se encontra no nível do discurso de tal maneira que personagens não têm persona, comportam-se enquanto extensões líricas da voz narrativa, expedientes retóricos que parecem funcionar em prol de uma unidade discursiva que permeia a maioria dos contos. Essa unidade funciona, já o disse poeticamente o professor Paulo Roberto Sodré ao posfaciar *Os mortos estão no living*, enquanto “veneno contra o comum em favor da alucinação, do alumbramento” (SODRÉ, 2006, p. 137).

É possível perceber essa voz unívoca e “despersonalização” no conto “*Dies irae*”, que narra o encontro violento de Jesus Cristo com Lázaro. No primeiro parágrafo, o narrador afirma em relação do antagonista: “Era Natal. Portanto, enfiou o presente debaixo do braço e retificou o pretérito, colando-o às suas costas” (MARVILLA, 2006, p. 36). As expressões “enfiou o presente debaixo do o braço” e “retificou o pretérito” mostram o tempo como algo manipulável e concreto como um objeto. No decorrer da narrativa, durante o diálogo entre ambos os personagens, Cristo diz: “– Custei a encontrar-te, Lázaro, porque fugiste **com** o Tempo” (MARVILLA, 2006, p. 37, grifo meu). O personagem repete o discurso do narrador na consideração do tempo enquanto portador de materialidade (tanto que a palavra está grafada em inicial maiúscula) e na construção poética do período. No primeiro excerto, o narrador fala em “enfiar o [tempo] presente debaixo do braço”, e Cristo diz que Lázaro “fugiu com o Tempo”. Ou seja, a segunda instância narrativa se alinha à primeira, não apenas no discurso: também na expressão dele. Nesse sentido, o personagem é o narrador.

Referências

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. A poesia brasileira contemporânea do Espírito Santo. In: _____. **A literatura brasileira contemporânea do Espírito Santo**. Campinas, 1999. 524 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1999. p. 239-317.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Trad. Walten-sir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

HARVEY, David. A compreensão do tempo-espaço e a condição pós-moderna. In: _____. **Condição pós-moderna**. 23. ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Loyola, 2012. p. 257-276.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Estética**: poesia. Trad. Álvaro Ribeiro, Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães, 1964.

MARVILLA, Miguel. As ninfas camaleônicas. In: _____. **Os mortos estão no living**. 2. ed. Vitória: Flor&Cultura, 2006. p. 32-34.

MARVILLA, Miguel. Dies irae. In: _____. **Os mortos estão no living**. 2. ed. Vitória: Flor&Cultura, 2006. p. 36-37.

MARVILLA, Miguel. Júlia D.: o banho. In: _____. **Os mortos estão no living**. 2. ed. Vitória: Flor&Cultura, 2006. p. 127-129.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

PINHEIRO, Silvana. Literatura e criança. In: RIBEIRO, Francisco Aurélio (Org.). **Literatura e marginalidades**. Vitória: Universidade Federal do Espírito Santo, 2000.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. A literatura e o cinema: a questão do simulacro nos contos de S. Lyrio e F. Grijó. In: _____. **A literatura do Espírito Santo**: uma marginalidade periférica. Vitória: Ufes, 1993. p. 202-225.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. Introdução. In: _____. **A literatura do Espírito Santo**: uma marginalidade periférica. Vitória: Ufes, 1993. p. 11-51.

SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. In: _____. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-52.

SODRÉ, Paulo Roberto. Carta aos mortos [posfácio]. In: _____. MARVILLA, Miguel. **Os mortos estão no living**. 2. ed. Vitória: Flor&Cultura,

2006.

TEZZA, Cristóvão. A hipótese de Bakhtin. In: _____. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 180-286.

TEZZA, Cristóvão. A poesia segundo os poetas. In: _____. **Entre a prosa e a poesia**: Bakhtin e o Formalismo Russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003. p. 56-85.

TODOROV, Tzvetan. Introdução ao verossímil. In: _____. **Poética da prosa**. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 113-123.

UMA MORTE FECUNDA PARA OS FETOS NO JARDIM: EXUMANDO “OS FETOS, AS BEGÔNIAS”, DE MIGUEL MARVILLA

Francielli Noya Toso¹⁰

Mas morrer é quebrar o mundo: é perder o homem, aniquilar o ser; portanto, é também perder a morte, perder o que nela e para mim fazia dela morte. Enquanto vivo, sou um homem mortal, mas, quando morro, cessando de ser um homem, cesso também de ser mortal, não sou mais capaz de morrer, e a morte que se anuncia me causa horror, porque a vejo tal como é: não mais morte, mas a impossibilidade de morrer.

Maurice Blanchot

Os mortos estão no living (2006) reúne um conjunto de contos do escritor capixaba Miguel Marvilla. Os contos são agrupados em duas partes, que, ao fim, parecem indicar uma unidade temática. Essas partes são: “Os mortos” e “Os outros”, que se encontram numa dupla relação de oposição e complementaridade, já que “Os outros”, por efeito de antônimo, só poderia se referir aos vivos, coagidos um dia a serem os mortos, por inevitável destino. Portanto, como já notara Pedro Nunes, “é de morte que se trata, desde o princípio, morte que se avizinha, que está no limiar de nossa consciência, morte de tudo e de todos” (NUNES apud MARVILLA, 2006, texto de orelha). Seguindo essa suposta unidade, a maestria do narrador do conto “Os fetos, as begônias” orquestra uma densidade confusa, configurando uma complexa nuvem de ambiguidade, cuja sombra da morte, que *caminha*

10 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <franciellitoso@hotmail.com>.

viva e impune por todas as páginas do livro, também é indefinível, porque polivalente. Esse conto será analisado tendo em vista a impossibilidade de definir seu enredo mediante ambíguas e metafóricas descrições, e cujo valor estético habita justamente na dúvida frente à sua diegese, que introduz uma diversidade de histórias na mesma narrativa. Tal qualidade da prosa de Marvillla lembra as teses do conto moderno propostas pelo escritor Ricardo Piglia em seu livro *Formas breves* (2004). Piglia propõe que o conto sempre conta duas histórias e que uma delas, a que acontece na superfície, é a chave da outra (PIGLIA, 2004, p. 85).

O conto em pauta é encontrado na primeira parte do livro, “Os mortos”, e tem em torno de duas páginas. Porém essa extensão muito concisa não está livre de uma complexidade narrativa, uma vez que essas poucas páginas parecem se desdobrar em muitas outras, haja vista sua multiplicidade de planos narrativos, como inaugura o primeiro conto do livro de Marvillla, que traz enumeradamente três histórias, aproximando-se, dessa forma, das teses de Piglia. Contudo, de imediato, “Os fetos, as begônias” assombra por meio da opulência de elementos sonoros e imagéticos, recorrentes do lirismo de Miguel Marvillla, já notável em sua produção poética – *Dédalo* (1996) e *Sonetos da despaixão* (1996) –, e que invadem sua prosa, no único livro de contos que publicou. Portanto, é como se o lirismo se destacasse sobre a trama narrativa, dando a esta contornos de brumas, impalpáveis. No fluxo da leitura, dessa forma, num primeiro instante, o leitor é conduzido pelo efeito poético dos parágrafos, verificados nos recursos como as aliterações e a paronomásia: “divinos divididos filhos do falho útero de Deus” (MARVILLLA, 2006, p. 87); concomitantemente, pelo uso de trocadilhos paródicos: “Não eram pó, ao pó não tornariam” (p. 87); e em seguida, o leitor será tomado pelo espanto de imagens fora de um cotidiano previsível, mas relatadas da maneira mais sinistramente prosaica, como a de um homem cuidando de fetos em redomas, num espaço sombrio. A linguagem, a simbologia e as imagens fiadas nessa narrativa parecem, por sua vez, dialogar com a tradição gótica, na medida em que ilustram um cenário de sombras no isolamento de um porão, além da surpresa de um evento aparentemente sobrenatural, que provoca uma leitura flutuante. As imagens humanamente incomuns que caem na descrença, e, por isso, insólitas, percorrem todo o conto, porém atingem um paroxismo no último parágrafo: fetos rompendo voluntariamente materiais sólidos. Mas pode não ser bem isso, nem tão literal. Desse modo, ao se ler o conto em pauta, inevitavelmente, entra-se num jogo de suspensão dentro de um terreno profundamente ambíguo, ou melhor: andrógino, em que seria arriscado se meter com o sexo dos

anjos – jogo em que não quis apostar Paulo Roberto Sodré (SODRÉ, apud MARVILLA, 2006, p. 133). Isso porque há uma androginia formal: prosa e poesia, alegoria e eventos fantástico, que numa crítica mais ortodoxa corresponderiam a modalidades estéticas opostas, mas que no livro de Marvilla se convergem, em combinações paradoxais.

Tzvetan Todorov discute essas polaridades, afirmando que o gênero fantástico se oporia tanto à poesia quanto à alegoria, como se um fosse a negação do outro. Primeiramente, para Todorov, tanto a leitura poética quanto a alegórica exigem o emprego das palavras no sentido figurado para serem tomadas a partir do representativo e do referencial, enquanto no fantástico são tomadas *literalmente*, remetendo de alguma forma ao sobrenatural como “a primeira pele”. Portanto, poesia e alegoria seriam obstáculos para o fantástico.

Para identificar a alegoria, Todorov (2007) parte da ideia que se fazia dessa figura na Antiguidade, que a entendia como extensão da metáfora: “uma metáfora isolada indica apenas uma maneira figurada de falar; mas se a metáfora é contínua, seguida, revela a intenção de falar de outra coisa além do objeto primeiro do enunciado” (TODOROV, 2007, p. 71). Dessa forma, a alegoria tem pelo menos dois sentidos e um deles deve desaparecer. O sobrenatural, assim como no gênero fantástico, é elemento dos contos de fadas de Perrault, exemplo máximo do gênero alegórico, no entanto, com a grande diferença de que o sobrenatural desaparece no conto de fadas a partir do momento que surge a “Moralidade” a que estaria a serviço toda a história. Essa seria para Todorov uma alegoria mais evidente, mas o crítico considera outros graus de alegoria em que o fantástico se encontra em questão, como nos casos de Hoffmann e Edgar Poe, e apelida os textos desses autores de “alegoria hesitante”, porque a hesitação fantástica se mantém ao lado de uma indicação alegórica que não é tão explícita quanto uma “moralidade” entregue ao fim da história, pois a indicação alegórica apenas participa de uma complexidade formal. O conto “William Wilson”, de Poe, é o melhor exemplo de Todorov da convergência desses dois gêneros. O personagem principal, William Wilson, é perturbado durante toda a vida por seu duplo, até que o convoca para um duelo em que o duplo sai morto. Cambaleante, ao fim do duelo e do conto, o duplo de Wilson o acusa de ter matado a si mesmo. Para Todorov:

Essas palavras [as do duplo de Wilson] parecem explicitar plenamente a alegoria; contudo permanecem significativas e pertinen-

tes ao nível literal. Não se pode dizer que estamos diante de uma pura alegoria; estamos antes em face de uma hesitação do leitor (TODOROV, 2007, p. 79).

A incerteza quanto à ordem do extraordinário é o que nos permite realizar uma leitura fantástica do conto “Os fetos, as begônias”. No entanto, o mesmo conto, a partir de uma construção também lírica, joga com símbolos, apontando para a possibilidade de uma leitura não literal e deflagrando, desse modo, um cruzamento entre o fantástico, o lírico e o alegórico. Sendo assim, essas possibilidades esbarram nas redomas aprisionadoras dos gêneros (e dos fetos), provocando a dificuldade de se apegar a apenas uma delas, já que os contos desse livro não parecem querer se fixar em nenhuma definição redutora. Ao contrário, as características de cada um desses gêneros são imperativas para toda a construção ficcional, cruzando-se de forma não anuladora. Apesar disso, Todorov – a partir do qual se trabalha neste capítulo a definição de fantástico – tem noção de que a categorização em gêneros na literatura contemporânea é insuficiente, levando em conta a respeito dessa questão o espaço fendido por Maurice Blanchot dez anos antes da publicação de *Introdução à literatura fantástica* (2007):

Só importa o livro, tal como é, longe dos gêneros, fora das rubricas, prosa, poesia, romance, testemunho, sob os quais ele se recusa a alinhar e aos quais nega o poder de lhe fixar o lugar e determinar a forma. Um livro não pertence mais a um gênero, todo livro depende unicamente da literatura, como se esta detivesse por antecipação, na sua generalidade, os segredos e as fórmulas que permitem dar ao que se escreve realidade de livro (BLANCHOT, apud TODOROV, 2007, p. 12).

Contudo, para levar adiante as definições do gênero fantástico, Todorov (2007, p. 12) afirma que o rompimento com os limites dos gêneros é impulsionado, sobretudo, a partir da existência de obras literárias anteriores que cederam a limitações e com as quais as obras contemporâneas se relacionam, nem que seja por uma relação de transgressão. É considerando justamente essa relação de transgressão que a leitura do conto de Marvill se torna possível.

Assim como outros contos do livro d'*Os mortos*, “Os fetos, as begônias” apresenta, sim, elementos fantásticos, aproximando-se de muitas nar-

rativas europeias do século XIX, e recuperar temas e cenários dos romances góticos do século XVIII, elementos que contribuem para a atmosfera de suspense. Retomando Todorov, “o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais face um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 1975, p. 31). Esse movimento de hesitação, como recorrência do gênero fantástico verificado no conto de Marvillia, é um efeito de diversos procedimentos voltados para a incerteza, entre os quais a imprecisão da substância nomeada fetos e, ainda, a emersão desses objetos inicialmente ocultos e suspeitos, que desencadeou o insólito, aquele que por definição é o anormal, incomum, extraordinário. O insólito vai além dos conceitos de realidade, verdade e até mesmo de gênero literário, pois sua presença na narrativa envolve efeitos diferentes, dependendo da época (CARREIRA, 2009, p. 15).

É preciso levar em conta que a tradição gótica e fantástica na literatura surgiu, num dado momento, para dar uma nova roupagem à forma como se tratava determinados assuntos que constituíam tabus para a sociedade. Com o advento da psicanálise, esses assuntos foram desvelados (CARREIRA, 2009, p. 2) e até mesmo tratados a fundo a partir de textos literários, como a elaboração do conceito de *unheimlich*, ou *estranho familiar*, por Sigmund Freud (1987) a partir do conto “O homem de areia”, de Hoffman. Ao considerar o contexto de surgimento desse tipo de literatura, a leitura do conto de Marvillia se aprofunda em várias direções. Mesmo que aquilo que seja considerado tabu num determinado momento histórico e para um determinado grupo social seja ressignificado ao longo do tempo, este conto toca em questões ainda sensíveis no mundo ocidental, sobretudo as religiosas, ao dialogar com o texto bíblico; perpassa também por questões morais, mesmo que não seja feito um exame dos atos do “homem guardião dos fetos”, e, como não poderia deixar de mencionar, alcança, ainda, o tema soberano do livro em que se insere: a morte. Este tema, que tem sido atravessado séculos e séculos por noções metafísicas, passa aqui a ocupar uma posição nada monolítica e até mesmo profana diante da concepção religiosa, como bem percebe Fabíola Padilha:

Essa espécie de desmistificação da morte, realocada ao rés do chão, comparece em alguns contos do livro servindo-se de mecanismos paródicos como procedimentos capazes de profanar, entre outros, os discursos de cunho religioso que intentariam encerrá-la numa redoma sacralizadora, situada no pedestal do além (PADILHA, 2009, p. 184).

A partir da paródia do discurso bíblico, recuperado entre imagens apocalípticas e cosmogônicas no segundo parágrafo, Deus é uma das figuras do âmbito religioso que no conto em estudo ganha atribuições humanas, descendo, em algum (de)grau, de seu pedestal metafísico, já que, como gerador, é descrito com um útero falho, imperfeição que só poderia caber a um ser humano do gênero amaldiçoado na tradição monoteísta e patriarcal: o feminino. Apesar dessa característica voltada para o universo materno, o texto ainda deixa fortes marcas do Antigo Testamento, como a sugerir um autoritarismo em torno de Deus que reforça a figura do pai, portanto, do masculino. Recebendo, então, características andróginas, em consonância com toda a espinha dorsal do livro, o deus desse conto é ainda quase humano, mas inalcançável pelos fetos, que tiveram a convivência com a divindade vetada, num evidente procedimento de negação/apagamento de suas existências a partir de uma instância absoluta: “Foram recusados sete vezes sete e sete vezes sete seriam ainda expulsos do convívio com a divindade” (MARVILLA, 2006, p. 85). A interdição do desenvolvimento desses fetos promove a sensibilidade diante de vidas que foram negadas, projetos irrealizados ou interrompidos, sublinhando o lugar-comum da associação entre fetos e aborto, fetos e assassinato, que enche o conto da atmosfera do horror, na maioria das vezes ampliada conforme o nível de moralismo do leitor:

Vista assim, toda obra do fantástico representaria um questionamento ao senso comum, afrontando-o pelos efeitos do inusitado, com os perigos do *nonsense*, com os ruídos do estranho, verberando-os no próprio interior da referência dominante (OLIVEIRA FILHO, 2008, [s.p.]).

O insólito do conto de Marvillla parece, portanto, romper com a polaridade estabelecida por Todorov em torno do gênero do alegórico e o gênero do fantástico na medida em que é esse elemento – o insólito – que se apresenta como a chave para uma leitura alegórica. É a partir da insurgência do estranho que surge a possibilidade da alegoria, deflagrando o retorno incessante da leitura, por ficar cada vez mais densa. A ambiguidade andrógina do conto, como adverte Paulo Roberto Sodré, se constitui “entre o sentido lógico do texto, subtextâneo, e a ludicidade quase parnasiana de se ler nele apenas o *nonsense* de um esteticismo caudaloso” (SODRÉ, apud MARVILLA, 2006, p. 132) – esteticismo caudaloso que se destaca desde o sugestivo título do livro, ao realizar um jogo de antíteses entre o substantivo

mortos e a polissemia do léxico estrangeiro *living* (sala de estar e viver), que já antecipa não só os cruzamentos de gêneros, mas a vizinhança da morte, seu espectro entre os vivos, causando a inquietante impressão de que “as duas pontas da vida” estão à *espera* uma da outra.

Para além da androginia formal, as descrições em torno dos fetos são modificadas no decorrer do enredo, quando não são apenas ambíguas, dando a entender, no início, que se tratam de fetos humanos, pois eram feitos de “carne, sangue, sexo de seu sexo”, mas que, ao fim, se tornam verdes, como se correspondessem também a fetos vegetais. No meio do conto, partindo da ideia de uma transformação gradativa, em um mesmo período sintático é igualmente possível se deparar com essa indefinição: “Nada poderia denunciar a existência dos *fetos nos vidros de formol*, porque suas *raízes* foram fixadas bem fundo” (MARVILLA, 2006, p. 88, grifos nossos).

Sendo assim, revestido de uma aura notadamente sombria e suspensa, mas profanando o transcendental, o conto “Os fetos, as begônias” desafia o leitor a compreender o que viria a ser esse algo que não está nem para a vida nem para a morte, visto que ainda não nasceu, e que, no entanto, parece já ter *atravessado* a morte.

Diante de tantos paradoxos, mais paradoxos – afinal, num primeiro momento do conto não há travessia alguma –, esse mistério, cunhado “fetos”, que não sabemos até onde humanos ou vegetais, é banhado em formol, oculto e protegido por recipientes de vidro. O próprio termo *feto* aponta para a dificuldade de determinar as fronteiras entre vida e morte, ficando duas pontas cruzadas, ou seja, indissociáveis. Sem nunca resolver seu paradoxo, é um nome que parece atravessar como metáfora a morte e a impossibilidade de morrer, que percorre a noção de linguagem literária no pensamento blanchotiano. Há de se considerar a respeito dos fetos: como parte de uma narrativa que age a partir da negação, é perigoso pretender fixar de forma implícita sua interpretação, já que, próxima ao modo das narrativas de Kafka, cujos personagens em situações sobrenaturais sempre se encontram sem saída, a narrativa “se mostra como o nada que impede o absoluto de se realizar e como o vazio que mede a realização absoluta” (BLANCHOT, 2011, p. 92). Portanto, por mais que nos lancemos ao esforço de dar ao sentido abstrato sua coisa concreta, “a linguagem procura criar um mundo próprio de coisas concretas para representar uma pura significação. Chegamos à alegoria, ao mito, ao símbolo” (2011, p. 86). Nesse aspecto, os fetos ensaiam na sua constituição paradoxal o velho dilema da linguagem de ficção, quando se realiza como uma narrativa simbólica:

É claro que o símbolo não é alegoria, isto é, não tem como meta significar uma ideia particular por uma ficção determinada: o sentido simbólico só pode ser um sentido global, que não é o sentido deste objeto ou desta conduta separadamente, mas o do mundo em seu conjunto, da existência humana em seu conjunto (BLANCHOT, 2011, p. 86).

Neste momento, vamos além do significado tradicional de alegoria para explorar o simbólico como proposto por Blanchot, não para dar conta dos sentidos da narrativa de Marvill, e sim para verificar o quanto se realiza dentro da impossibilidade de se realizar como narrativa acabada, ou seja: o conto em sua “imensidade lacunar”.

Os fetos estão estáticos, em redomas, intocáveis, conservados como em geral, conforme seus interesses, certas instituições tentam conservar superadas verdades e valores dados como absolutos. Aprisionados no espaço e no tempo – sobretudo no tempo, porque deveriam *adormecer eternamente* com a colaboração de alguém que tem o dever moral ou amoroso de acalentá-los –, esses fetos não devem ser alimentados por outros organismos, mas de sua própria substância, como se fossem autossuficientes e se regenerassem. Ao modo da linguagem literária: apesar de manter uma relação com o mundo, não são este mundo e sim um mundo próprio, por isso se realizam na própria insuficiência.

Ainda que, por sua condição material, espiritual ou simbólica, os fetos fossem isentos de desenvolvimento, pelas descrições ambíguas e misteriosas do narrador percebemos que talvez eles detenham desejos e sentimentos humanos, o que novamente lhes aprisiona, pois “ficariam ali, no escuro, donos incontestes de seus quase gestos e de suas quase formas peculiares, transpirando seus desejos, ruminando suas limitações e seus ódios, mas cada qual à parte, patente em sua redoma de vidro e formol” (MARVILLA, 2006, p. 88). As descrições “quase gestos” e “quase formas peculiares” no escuro denunciam mais uma vez a indefinição desses objetos, que estão a “meio caminho de sua constituição plena” (PADILHA, 2008, p. 187), meio caminho entre a vida e a morte, boiando nos interstícios das possibilidades e irrealizações. O lugar à parte de cada feto os aproxima ainda da organização humana, como se fossem projeto de cada sujeito em seu lar, em imaginária redoma ou bolha de vidro, preservando sua privacidade, com seus problemas particulares, e nunca alcançando o outro. Cada feto, então, é um vizinho indiferente ao outro, mesmo que um dia tenham correspondido a uma unidade orgânica.

O personagem sem nome que vigia essas criaturas que não nasceram, nem alcançaram uma morte integral, esse personagem, que ao mesmo tempo cuida e encarcera, tem seus motivos desconhecidos e, principalmente, seu desaparecimento inusitado. Portanto, em algum momento excepcional, os fetos são esquecidos, deixados por sua própria conta e risco dentro de suas redomas. A partir desse momento, de suposto óbito do carcereiro de fetos, uma vez que suas visitas cessam, ocorre uma pausa, um vazio e até mesmo um momento de melancolia e angústia. O desaparecimento também constitui uma alusão para a morte, porque, enquanto ausência, é uma negação, a negação da presença: o pai (já que cumpria o papel de zelar pelos fetos) está ausente e os filhos podem seguir, órfãos, sem sua interferência. Nesse caso, invocamos novamente Maurice Blanchot, para dar conta do silêncio, da morte, como possibilidade de realização (LEVY, 2003, p. 22), uma vez que, na trama de Marvillia, a ausência do pai leva à reviravolta: quando inspirados pela luz, os fetos voluntariamente abandonam suas prisões, “rompendo a vagina”, a passagem carnal e simbólica para a vida. Eles alcançam o mundo apesar de sua inconclusão fisiológica.

A referência humana feminina – vagina – se tornou uma referência espacial, invocando um deslocamento duplo que provoca a hesitação fantástica, uma vez que, até então, os fetos não se localizavam num corpo e sim em redomas de vidro, sem movimentação voluntária. Mas, rompendo a vagina (e não as redomas), alcançam o jardim, onde se confundem com as begônias, uma planta ornamental conhecida por sua *longevidade* e também por sua simbologia sexual, já que, devido ao seu formato em sua fase madura, é associada ao órgão reprodutor feminino. Além do mais, os fetos, ao alcançarem o jardim, chegam à terra, que, conforme o *Dicionário de simbologia* de Manfred Lurker, evoca a referência à maternidade, a partir da divindade “mãe-terra”, que tem sua origem nas culturas agrárias e nas culturas arcaicas desenvolvidas (LURKER, 2003, p. 718). Como contraponto a essa referência mística, na terra, também, muitas culturas enterram seus mortos, como já nos antecipa a antirromântica epígrafe do conto, que cita Paul Valéry¹¹. Portanto, é mais um elemento antagônico, assim como a Lua (que transita em outros contos do livro do Marvillia), e curiosamente a terra compactua com a polissemia literária da morte, anunciando uma das dádivas da vida, que é a fertilidade, e, ao mesmo tempo, servindo ao seu contrário, a decomposição: o desaparecimento.

11 “Os mortos vão bem, guardados na terra / Que os aquece e os mistérios lhes encerra”.

Dessa forma, percorrendo os diversos símbolos profanos espargidos pelo narrador num pictórico e fúnebre jogo que Fabíola Padilha caracterizou de “luz e sombra” (PADILHA, 2008, p. 181), não sabemos definir com precisão o destino dos fetos, se estão na terra mortos ou vivos, ou, senão, construindo mais uma vez um paradoxo entre vida e morte. No entanto, que seja, antes mórbidos, tornaram-se matéria vertente, para roubar o termo de Guimarães Rosa, e parecem estar além de qualquer ciclo entrópico, porque não seguem o fluxo natural da vida, mas estão em busca disso. Então, se não eram pó e ao pó não tornariam, os fetos, mortos, encontraram um nascimento, pois seguiram a luz e se expuseram ao ar livre, “verdes”, como o são os fetos vegetais, isto é, as samambaias. É como se por meio da negação, já que os fetos eram não seres, constituíssem sua fecunda realização, como o paradoxal gesto de criação literária a partir da irrealização. Assim, acompanhando o pensamento de Maurice Blanchot, para quem a literatura tenta permanentemente o suicídio, sem poder alcançá-lo, “o esforço da literatura se dá no sentido de se tornar a realização de uma irrealização” (2013, p. 44), realizando-se, portanto, em sua própria falta, porque faz dessa própria falta a sua possibilidade, como afirma, por sua vez, Levy (2003, p. 22). A morte, dessa forma, é paradoxalmente a matéria prima e orgânica da criação, como cadáveres de fetos que se reproduzem no jardim. Se os fetos fossem uma alusão aos personagens de Kafka, que possuem perpétuo conflito com a morte, caber-nos-ia esta “última ambiguidade: ele se dissipa quando desperta; morre se vem à luz do dia. Sua condição é a de ser enterrado vivo, e nisso ele é seu próprio símbolo, representado pelo que representa: a morte que é vida, que é morte assim que sobrevive” (BLANCHOT, 2011, p. 93).

Referências

BLANCHOT, Maurice. A linguagem da ficção. In: _____. **A parte do fogo**. Trad. Ana Maria Scherrer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011. p. 82-93.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

CARREIRA, Shirley de Souza Gomes. As relações entre o insólito e o leitor empírico e virtual. **Revista Eletrônica do Instituto Humanidades**, Rio de Janeiro, v. VIII, n. XXXI, 2009. Disponível em: <<http://publicacoes.unigranrio.com.br/index.php/reihm/article/viewFile/895/578>>. Acesso em: 15 fev. 2014.

FREUD, Sigmund. O estranho. In: _____. **ESB**. v. XVII. Rio de Janeiro: Imago, 1919-1987.

LEVY, Tatiana Salem. **A experiência do fora**: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

LURKER, Manfred. **Dicionário de simbologia**. Trad. Mario Krauss e Vera Barkow. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARVILLA, Miguel. **Os mortos estão no living**. 2. ed. Vitória: Flor&Cultura, 2006.

OLIVEIRA FILHO, Odil José. A incoerência coerente: a alegoria e o fantástico em José Saramago. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC: TESSITURAS, INTERAÇÕES, CONVERGÊNCIAS, 11., 13-17 jul. 2008, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Associação Brasileira de Literatura Comparada, 2008. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/ODIL_FILHO.pdf>. Acesso em: 18 set. 2014.

PADILHA, Fabíola. Um réquiem profano para os mortos no living. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 3**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2008. p. 180-188. TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

DE POSES E JOSES:
LIÇÕES DE OVÍDIO
EM *MUITO SONETO POR NADA*,
DE REINALDO SANTOS NEVES

Guilherme Horst Duque¹²

Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom¹³.

J. W. von Goethe

Quando se estuda poesia de temática amorosa, não é incomum que, ao entrar em contato com outra expressão poética que fuja ao *corpus* investigado, mas não à temática, o pesquisador se depare com figuras, situações, símbolos e personagens familiares. É bastante tentador, por isso, aproximar por meio de uma abordagem intertextual quase qualquer produção poética que tenha dedicado pelo menos alguma atenção ao amor. Não seria difícil, pelo menos à primeira vista, estabelecer uma relação entre os poemas de Reinaldo Santos Neves em *Muito soneto por nada* (1998) e a lírica trovadoresca¹⁴ por exemplo, ou a certa porção dos sonetos camonianos, ou mesmo à poesia romântica

12 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <guihoduque@gmail.com>.

13 “De fato és, Roma, um mundo; porém, sem o amor, / o mundo não é mundo, Roma não é Roma”.

14 Carla Simone Vasconcellos aborda tangencialmente o assunto (2011a, p. 39).

alemã. No entanto, tão cedo o pesquisador se aperceba disso, uma pergunta o confronta: por que, então, esta ou aquela relação deve ser privilegiada? Ou que elementos de uma e outra produção sugerem que a relação entre elas é de especial relevância? É nosso objetivo, neste trabalho, em certa medida, respondê-las, tendo em mente o que há de comum entre os modos de expressão da elegia erótica romana, em especial o *corpus* ovidiano, e os sonetos de Reinaldo.

Muito soneto por nada é um livro composto de 50 sonetos dedicados a Jose, musa por quem o poeta (aqui compreendido como a *persona* que fala nos poemas, não o autor empírico) se diz apaixonado. Na “Nota mínima”, à guisa de introdução, o autor afirma que os poemas, compostos entre 1988 e 1991, foram postos “quase a esmo” no papel, sem intenções iniciais de publicação, não sendo a coletânea, portanto, um projeto literário fechado. É, entretanto, inegável que a sequência em que os poemas são organizados dá ao sonetário um aspecto narrativo, um dos motivos por que com frequência é comparado ao romance *Sueli: romance confesso* (1989)¹⁵. Além de terem sido escritos na mesma época, as “obras irmãs” compartilham ainda semelhanças de composição, como terem por base a paixão de um narrador por uma musa, a quem persegue pelo cenário capixaba (MARTINELLI, 2013, p. 236), o contraste entre a frieza desta e a dedicação daquele (VASCONCELLOS, 2011a, p. 39; NUNES, 2007, p. 285) e a atitude ambígua do narrador quanto ao amor e à escrita (NUNES, 2007, p. 284; PASSOS, 2008, p. 286). De fato, não foram poucas as pessoas que notaram as semelhanças entre o enredo que se inscreve no relacionamento do amante e sua amada no romance e nos poemas. Lucas dos Passos, ao descrever o quadro em que se desenvolve a “trama” do sonetário, bem poderia estar falando também do romance: “há um narrador em primeira pessoa [...] e uma personagem meio prosaica meio musa sem direito à palavra¹⁶” (PASSOS, 2008, p. 285). De forma semelhante, os trabalhos de Carla Simone Vasconcellos (2011a, p. 39) e Sandra dos Reis Abrante Nunes (2007, p. 284) chamam atenção para as atitudes congêneres das *personae* dos poemas “A Etrusca”, “Sueli” (contido no romance homônimo) e “Lis”. Em todas essas aproximações, fica claro que o que há de comum são certos gestos do poeta (*persona*) em direção à sua amada e a relação que se estabelece entre eles a partir do descaso dela.

Em *Subjecting verses: latin love elegy and the emergence of the real* (2002), Paul Miller se propõe a investigar a elegia erótica romana como um *fenômeno* literário, dada, como ele argumenta, sua brevíssima duração de pouco mais

15 Cf. Oliveira (2001).

16 Ao que completo: “senão pela voz do narrador”.

de sete décadas¹⁷. Embora veja em Catulo o precursor da referida elegia, Miller não chega a apontar exatamente as origens do gênero. Elaine Fantham, por sua vez, em *Roman literary culture* (1999), parece considerar como gênero elegíaco a simples utilização do par de versos característico, o dístico elegíaco, composto de um hexâmetro seguido de outro hexâmetro bicatalético (que muito cedo ficou conhecido como pentâmetro), e afirma, a partir disso, que o gênero elegíaco não tratava do amor no princípio, mas servia a uma gama variada de usos, como canções de marcha, aconselhamento, epítáfios, dentre as quais o tema erótico aparecia mas sem maior destaque (FANTHAM, 1999, p. 106)¹⁸. Segundo Fedeli, isso se dá justamente devido ao fato de que, herdeira do caráter eclético (ou a *variatio*) que predominava na estrutura dos livros de poemas alexandrinos (característica comum, como ele demonstra, de grande parte da literatura do período augustano), em Roma a elegia erótica englobou elementos de variados gêneros, dos quais ele cita o epigrama, a comédia, a epistolografia e a épica (FEDELI, 2010, p. 398).

A definição de elegia erótica romana mais comumente evocada é a de Paul Veyne em *L'élegie érotique romaine* (1983a), segundo a qual, na elegia, um poeta canta em primeira pessoa, sob seu nome verdadeiro, poemas em ritmo elegíaco (alternância de hexâmetros e pentâmetros) de temática amorosa dedicados a uma mesma amada (*puella*) que se esconde atrás de um pseudônimo mitológico (Cíntia para Propércio, Délia para Tibulo¹⁹ e Corina para Ovídio) (VEYNE, 1983a, p. 10)²⁰. Apesar de simples, a definição de Veyne toca, de fato, nos pontos mais marcantes do gênero, equilibrando-se entre elementos temáticos e estruturais: a) são poemas em primeira pessoa, o que implica uma abordagem mais pessoal, distanciando-os do épos e da poesia de temas elevados²¹; b) o sujeito que fala nos poe-

17 Miller considera que imiscuídos na obra de Catulo (por volta de 56 a.C.) estão os primeiros exemplos de poemas que se enquadram no que ele considera que seja a elegia erótica e que o gênero desaparece substancialmente com a morte de Ovídio, em 17 d.C. Esse recorte simboliza, para ele, a produção elegíaca relevante, por assim dizer, pois o mesmo reconhece que a elegia per se não deixou de ser escrita com Ovídio, lembrando de referências a elegistas posteriores (a cuja produção não se tem acesso atualmente) que fazem Quintiliano, Plínio o Jovem e Estácio, por exemplo (MILLER, 2002, p. 2).

18 A discussão acerca das origens da elegia erótica romana será retomada mais à frente.

19 Também a Nêmesis Tibulo dedica poemas, porém Délia é mais referida.

20 Sobre a recepção da obra de Veyne, ver considerações mais recentes de Paulo Sérgio de Vasconcellos (2011b).

21 Aspectos que remetem a uma “realidade cotidiana” não poderiam ser tema senão de uma poética média ou baixa, leve e para fins de entretenimento apenas. Cf. Auerbach (2013 [1946], p. 500).

mas refere-se a si mesmo não raras vezes pelo nome do poeta que o escreve (*Am.* II, 1; *Prop.* II, 8), dado que incentivou desde a Antiguidade leituras biografistas das coletâneas e julgamentos do caráter dos poetas; c) as obras são escritas em dísticos elegíacos e que nelas predomina a temática amorosa (que pode vir à luz, acrescente-se, em situações e discursos variados); d) a ênfase na figura da *puella* amada, cuja identidade é preservada por um pseudônimo e cuja existência real, aliás, não pode sequer ser comprovada se levados em consideração somente os poemas²².

É impossível ignorar as semelhanças entre o desenvolvimento do gênero elegíaco erótico na Antiguidade e a coletânea de sonetos de Reinaldo. Com efeito, poderíamos, neste trabalho, nos dedicar inteiramente apenas a demonstrar como as várias regras de composição e lugares-comuns característicos da elegia aparecem, em maior e menor grau, nos poemas de Reinaldo: não apenas a temática amorosa, mas a fidelidade literária a uma mesma amada – ou, bem poderia ser dito, a um mesmo *nome* –, o recurso à referência a elementos da cultura literária, a importância do olhar na captura do afeto do poeta (quesito em que o soneto 3 e o poema de abertura da coletânea de elegias de Propércio são sensivelmente parecidos) e, apesar de o nome do poeta não ser um deles, o uso de elementos biográficos na composição dos poemas.

O leitor familiarizado com a obra de Reinaldo Santos Neves deve reconhecer a reincidência de dados biográficos em seus escritos, cuja importância para a leitura já foi atestada por Nelson Martinelli em algumas ocasiões (2012; 2014, p. 239-249). Em seus trabalhos, Martinelli lança mão dos recursos de análise da autoficção e demonstra, geralmente em uma abordagem panorâmica, por que modos o autor empírico se insere e reconstrói nos seus textos, quer pela interpelação de um narrador que se autoneomeia Reinaldo Santos Neves (NEVES, 1983, p. 214), quer pela coincidência de informações biográficas entre o autor e certos personagens²³, a exemplo de algumas contidas no soneto 27:

É bom saber com quem estás lidando,
quem é e de que gosta o teu *ghost* poeta,
o teu biógrafo. Sou sagitário nato,

22 Digo isso, pois desde a Antiguidade a “real identidade” dessas mulheres é tema de debates.

23 Graciano, d’*A ceia dominicana* (2008) e *As mãos no fogo* (1983); Reynaldo, de Sueli (1989).

nato em Vitória – e gato e meu totem.
 Idade? Sou medievo, e esta barba
 desde sessenta e oito levo. Gostar,
 gosto de jazz, de pizza, e Coca-Cola,
 e, na mulher, cicatriz e suspensórios,
 e as cores da bandeira da Estônia.
 Usar nunca usei, nem vou, nem que o peças,
 camisa de Vênus – cartão de crédito.
 Ateu convicto, confesso-me católico
 varrido, a ponto de ter fé até no IRA.
 Bem: se fugires de mim, não admira.

Públio Ovídio Nasão, poeta elegíaco, de modo semelhante lançou mão de dados biográficos na composição de seus poemas, motivo por que Peter Green afirma que é possível reconstruir a sua vida “com mais detalhes do que a de qualquer outro poeta romano” (2011, p. 12). Por muito tempo a crítica não soube lidar muito bem com isso, assimilando ao autor empírico a *persona* em cena nos poemas. Os *Tristia*, como as *Epistolae ex Ponto*, que teriam sido escritas durante o exílio do poeta no mar Negro, são provavelmente a maior fonte consultada para se recontar a vida de Ovídio, pois, voltadas a conquistar a clemência de Augusto, elas apelam para a ascendência nobre do poeta e a retificação de um equívoco de julgamento da figura pública do poeta, resultante, ele diz, de uma má leitura dos seus versos (mais especificamente, a *Arte de Amar*). No entanto, também em sua obra amatória encontramos abundância de trechos que direcionem o leitor à figura autoral, a começar pela abertura, onde se lê:

*Qui modo Nasonis fueramus quinque libelli,
 tres sumus; hoc illi praetuli auctor opus.
 ut iam nulla tibi nos sit legisse voluptas,
 at leuior demptis poena duobus erit*²⁴.

Nós, de Nasão, que há pouco fomos cinco livros,
 três somos: preferiu o autor tal forma.
 Se já não tens vontade alguma de nos ler,
 será mais leve a pena, dois a menos.

24 Os textos em latim foram editados por Henri Bornecque (2005) e as traduções, salvo se indicado o contrário, são nossas.

Fugindo à prática usual de dedicar os livros a um patrono ou pedir o apoio de uma divindade (Apolo, Baco, as Musas), Ovídio cede a voz aos próprios livros (BOYD, 1997, p. 143). Estes, por sua vez, asseguram ao poeta o completo domínio sobre a obra que se inicia: foi *ele* que preferiu a forma em que os livros se encontram então organizados (“*hoc illi praetuli auctor opus*” v. 2), sequer há a menção a uma *puella* por quem a *persona* poética estaria apaixonada. Os poemas que se seguem à abertura confirmam a centralidade do próprio autor: *Amores* I, 1 discorre sobre o desejo e disposição do poeta em cantar as armas e a violência da guerra, ícones da poesia épica, que são frustrados por Cupido, quando este o força a escrever poemas de amor; *Am.* I, 2, em seguida, descreve o triunfo definitivo de Cupido sobre o seu poeta. O objeto de amor, no entanto, só aparece claramente três poemas depois, em *Am.* I, 5. Mais do que qualquer outro, o assunto de Ovídio nos quatro primeiros poemas, quase um terço do primeiro livro, é ele mesmo.

Biografismos à parte, talvez o que mais aproxime o poeta augustano do sonetista capixaba seja o domínio que ambos exercem sobre o material que versejam, o amor, que acaba por se desdobrar no domínio sobre a amada por meio da literatura. Em estudo anterior²⁵, no qual abordamos o grau de ficcionalidade da *puella* ovidiana, tendo por base as análises de Alison Sharrock (2002) e Isabelle Jouteur (2009), demonstramos o alto grau de metalinguagem que circunda a poesia ovidiana, tema que abordáramos com mais dedicação em um trabalho posterior²⁶. Em ambos os trabalhos e em alguns mais recentes, estudamos a elegia *Am.* III, 12. O *topós* da imortalização por meio da poesia é bastante comum na Antiguidade, desde o estágio de composição oral, na Grécia arcaica, em que os feitos dos homens deveriam ser cantados para serem lembrados²⁷, ao *exegi monumentum* horaciano, e, no contexto elegíaco, ele toma forma na promessa de conservação da beleza da amada por meio do seu poeta. O poema a seguir retoma esse lugar comum em vias de subvertê-lo, guardando algumas semelhanças inegáveis com um par de sonetos de Reinaldo:

25 Estudo de título “Fingimentos de um discurso amoroso: tradução de *Amores* III, 12, de Ovídio”, apresentado na III Jornada de Estudos Clássicos da Universidade Federal do Espírito Santo, em maio de 2012.

26 De título “Os poetas no poeta: construção de Ovídio em *Am.* II, 18”, apresentado na IV Jornada de Estudos Clássicos da Universidade Federal do Espírito Santo, em maio de 2013.

27 Cf. Detienne (2013); Veyne (1983b).

*Quis fuit ille dies, quo tristia semper amanti
omina non albae concinuistis aues?
Quodue putem sidus nostris occurrere fatis,
quosue deos in me bella mouere querar?
Quae modo dicta mea est, quam coepi solus amare,*
5

*cum multis uereor ne sit habenda mihi.
Fallimur an nostris innotuit illa libellis?
Sic erit; ingenio prostitit illa meo.
Et merito! Quid enim formae praeconia feci?
Vendibilis culpa facta puella mea est.*

10
*Me lenone placet, duce me perductus amator,
ianua per nostras est adaperata manus.
An prosint, dubium, nocuerunt carmina semper;
inuidiae nostris illa fuere bonis.
Cum Thebe, cum Troia foret, cum Caesaris acta,*
15

*ingenium mouit sola Corinna meum.
Auersis utinam tetigissem carmina Musis,
Phoebus et inceptum destituisset opus!
Nec tamen ut testes mos est audire poetas;
malueram uerbis pondus abesse meis.*

20
*Per nos Scylla patri caros furata capillos
pube premit rabidos inguinibusque canes.
Nos pedibus pinnas dedimus, nos crinibus angues;
Victor Abantiades alite fertur equo.
Idem per spatium Tityon porreximus ingens*
25

*et tria uipereo fecimus ora cani.
Fecimus Enceladum iaculantem mille lacertis,
ambiguae captos uirginis ore uiros,
Aeolios Ithacis inclusimus utribus Euros;
Proditor in medio Tantalus amne sitit;*

30
*De Niobe silicem, de uirgine fecimus ursam;
concinit Odrysium Cecropis ales Ityn;
Iuppiter aut in aues aut se transformat in aurum
aut secat inposita uirgine taurus aquas.
Protea quid referam Thebanaque semina, dentes;*

35

*qui uomerent flammis ore, fuisse boues,
flere genis electra tuas, Auriga, sorores,
quaque rates fuerint, nunc maris esse deas,
auersumque diem mensis furialibus Atrei
duraque percussam saxa secuta lyram?*

40

*Exit in immensum fecunda licentia uatum,
obligat historica nec sua uerba fide.
Et mea debuerat falso laudata uideri
femina; credulitas nunc mihi uestra nocet.*

Que dia foi, no qual cantastes ao que sempre

Ama, escuras aves, maus agouros?

Qual estrela suponho cruzar nosso fado,

Qual deus acuso de fazer-me guerra?

A que há pouco diziam por mim só amada,

5

Com muitos temo ter de partilhar.

Engano-me, ou meus livros que lhe deram fama?

Isso, prostituí-a o meu engenho.

Pois bem feito! Por que fiz pregão de suas formas?

Por minha culpa a moça está à venda.

10

Sou eu seu rufião; sou eu que guio o amante;

A porta é pelas minhas mãos aberta.

Versos são úteis? Não sei: sempre me lesaram;

Atraíram inveja ao bem que eu tinha.

Havendo Tebas, Troia, ou os feitos de César;

15

Corina apenas comoveu meu estro.

Ai, se eu tivesse ao versejar, Musas adversas!

E Febo a obra em curso abandonasse!

No entanto, não é hábito crer em poetas;

Melhor seria não pesar-me a fala.

20

Por nós, Cila furtou ao pai as caras mechas

E ao púbis e à virilha traz cães rábidos;

Demos penas aos pés; aos cabelos serpentes;

Sobre alado corcel vence o Abantiada.

Também nós estendemos Títio em largo abismo,

25

E ao cão vipéreo demos três cabeças;
Fizemos dardejar com mil braços Encélado,
E homens presos à voz de ambíguas virgens²⁸.
Cerramos Euro Eólico em odre do Itácio;
Tem sede em meio ao rio o loquaz Tântalo.

30

Níobe, em rocha; em ursa uma ninfa tornamos.
Cecrópia ave entôa o odrísio Ítis.
Júpiter se transforma ora em ave, ora em ouro,
Ora, touro, com virgem cruza o mar.
Como lembrar Proteu e as sementes de Tebas,

35

dentes; e os bois que vomitavam chamas;
E chorarem, Auriga, tuas irmãs âmbar;
E as naus de outrora serem hoje deusas;
O banquete funesto de Atreu apartando
O dia; a rocha movida pela lira?

40

Corre infinda a fecunda licença dos vates,
Sem impor às palavras fé histórica.
Devíeis ter por falso o louvor da amada,
Vossa credulidade me é nociva!

Não havendo espaço para desenvolvermos uma análise detalhada, restringir-nos-emos a breves apontamentos sobre o poema: como se vê, ele pode ser dividido em dois momentos, cuja transição é marcada pelo dístico dos versos 19 e 20. Nos primeiros vinte versos, o poeta se diz agourado por algum deus ou astro (v. 1-4) por ter perdido os privilégios de exclusividade da sua amada (v. 5-6). A conclusão a que chega, entretanto, é que foi graças à popularidade dos seus próprios livros, em que ele divulga os dons e dotes da *puella*, que ela se tornou conhecida e, portanto, desejada (v. 7-12) – é de se destacar a abundância de termos ligados à prostituição nesse espaço de seis versos: *prostit* (v. 8), *praeconia* (v. 9), *vendibilis* (v. 10), *lenone* (v. 11)²⁹. O tom do poema muda de repente quando, após lembrar que não é costumeiro tomar por verdade palavras de poetas (v. 19-20), o amante traz à baila uma variedade de criaturas e episódios fantásticos provindos do repertório

28 Optamos pelo plural por caracterizar melhor o tipo de criatura a que o trecho se refere: as sereias.

29 Em ordem: prostituiu; pregão; comprável; cafetão.

dos mitos, argumentando que, assim como não se crê que tenham existido Medusa, Cérbero e Pégaso, também seus elogios a Corina deveriam ser tidos como fictícios. Isabelle Jouteur (2009) aponta nesse trecho a recorrência de expressões que indicam serem os monstros o produto de um trabalho dos poetas: *per nos* (v. 21), *dedimus* (v. 23) e *fecimus* (v. 26), esta última aparecendo duas vezes.

Vejamos, agora, os sonetos de Reinaldo (NEVES, 1998, p. 49-50):

29

Querendo ou não, agora é na berlinda,
Jose, o teu lugar. Sim. Anda na língua
de artistas o teu nome, e de poetas.
Como se fosses atração turística,
vênus egípcia, há quem de longe venha
pelo regalo de te ver passar
com teus requintes de sensualidade.
Teu mais bastardo gesto, teu sorriso
mais mascavo, teu olhar, são prato cheio
pras mais pedantes digressões estéticas.
Minha é a culpa de estares na berlinda:
de tanto lapidar-te com palavras,
de Jose transformei-te em Nefertiti:
em mito: em ninfa: em sex-symbol de elite.

30

De língua em língua, Jose, anda o teu nome
agora aqui em Vitória. Ninfa adotiva
da intelligentzia da província, é só
de ti que falam, de Fernão Ferreiro,
do mais recém dos filmes de Brooke Adams.
Vênus de Nilo bem chamada, pagam
para ver você passar fazendo vista,
em ritmo de valsa em tom menor. Cabelo
de maconha, pele hachurada, riso
de falsete, tudo em ti, Jose, é objeto
de desejo e de discurso – discurso
indireto livre. Graças a quem, a mim,
subiste na vida: estás na berlinda:
és must; és cult; que mais queres, Jose, ainda?

Poemas gêmeos, ambos tratam da popularidade de Jose quase que nos mesmos termos. Lê-se em um “Anda na língua / de artistas o teu nome, e de poetas. / Como se fosses atração turística,” (29, v. 2-4); em outro, “De língua em língua, Jose, anda o teu nome / agora aqui em Vitória.” (30, v. 1-2). A língua, emblema da fala, não deixa de insinuar também uma conotação erótica, reforçada pelas imagens que se seguem: os gestos, o riso, o olhar, a voz de Jose são objeto “de desejo e de discurso” (30, v. 11). Como faz a *persona* ovidiana, aqui também o poeta toma para si a culpa por colocar o nome de Jose na berlinda. Por meio da poesia ele a transformou “em mito: em ninfa: em sex-symbol de elite” (29, v. 14). Porém, ao contrário do que sobrevém ao amante romano, isso não resulta em nenhuma perda ao capixaba – mesmo porque ele mesmo não é senão mais um admirador rejeitado por Jose. Se existe qualquer privilégio entre a sua posição e os demais cúmplices rivais, está no fato de ele reclamar a si, e a si somente, a criação de Jose, o que fica mais claro no soneto que antecede os acima transcritos (NEVES, 1998, p. 48):

28

Não penses que te quero de verdade,
por amada ou por amante ou pura-
mente concubina, só porque o digo
e assevero em dialeto de soneto.
O que faria eu de ti? Não tens qualquer
talento além do corpo, e o teu corpo
duvido que ofereça o que alardeiam
tuas campanhas de publicidade.
Te quero, na verdade, de mentira,
que é da mentira que extraio a poesia,
e é no poema que minto sem perjúrio,
promovendo uma hilota a ninfa e musa.
Te quero é no poema; é no papel;
melhor do que num quarto de motel.

Para a surpresa, talvez, do leitor que teria acompanhado o enredo dos 27 sonetos anteriores, entre a sede de Tântalo (p. 21) e sonhos molhados (p. 27), o perjuro amante diz que mente, renegando a concubina. Ele próprio duvida que o corpo de sua vênus egípcia alcance os padrões estabelecidos pelas campanhas de publicidade (v. 5-8). Conforme os sonetos seguintes

deixam claro, é ele mesmo o responsável por essas campanhas. Em nada Jose contribui para a fama que alcança, mas esta é de inteira responsabilidade do seu poeta. Lembramos que o que está na língua dos artistas nos sonetos 29 e 30 é o *nome* de Jose, a palavra Jose, signo criado, cultivado e desdobrado pelo poeta³⁰. Como em *Sueli: romance confesso*, a posse da amada se dá pela escrita (SALGUEIRO, 2011, p. 220-227).

Tomando por base esses sonetos, qual será, em última análise, o assunto celebrado no sonetário senão o próprio talento de seu cultor? Uma vez que falar da fama de Jose é falar da habilidade do poeta em “lapidar com palavras” a sua musa, quem sai, afinal, mais aplaudido é ele. Essa consciência de que falar o objeto amado é, em larga medida, falar de si mesmo, também Ovídio, mais do que os demais poetas elegíacos que a Antiguidade nos legou, a demonstra ter. Ao final da elegia *Am. I, 3* o poeta promete à amada fama imortal por meio de seus poemas, evocando personagens mitológicas que, porque foram alvo do amor de Júpiter, alcançaram renome (v. 19-24). O argumento é que, do mesmo modo que as mulheres citadas só se tornaram conhecidas por terem sido amantes do chefe dos deuses, cedendo ao poeta, e subordinada à fama deste, a *puella* se equiparará a elas (v. 25-26). Conforme defende Barbara Pavlock (2009, p. 14-37), Ovídio deixa ainda mais clara, nas *Metamorfoses*, por meio do mito de Narciso, a sua consciência de que o objeto de amor é sempre uma construção, e que, portanto, falar dele é sempre um gesto narcísico. Pavlock demonstra (2009, p. 16) que o jovem ocupa no mito simultaneamente os papéis de amante, pelo enredo, e de objeto amado, ao ser descrito sob os mesmos termos das *puellae* da elegia erótica (*Met. III, 353-55*), e, ao ver na água de um rio a própria beleza refletida, ele se apaixona perdidamente por si mesmo e tenta inutilmente alcançar o reflexo, que lhe escapa ao toque toda vez que sua mão procura a água. Nesse momento, o narrador interrompe a cena para se dirigir diretamente a Narciso, assumindo, para Pavlock, a *persona* do *praeceptor amoris* (mestre do amor), retornando a um importante componente da poesia ovidiana que é a *erotodidaxis*:

credule, quid frustra simulacra fugacia captas?
quod petis, est nusquam; quod amas, auertere, perdes.
ista repercussae, quam cernis, imaginis umbra est:
nil habet ista sui: tecum venitque manetque,
tecum discedet, si tu discedere possis (Met. III, 430-34).

30 Cf. Barthes (2004, p. 143-160).

Por que, iludido, buscas fugazes fantasmas?
Não há o que procuras, se te vais o perdes.
Isto que vês é apenas sombra de um reflexo:
de próprio nada tem: contigo veio e fica,
parte contigo, se puderes tu partir.

Além de um conselho a Narciso (que seria possível argumentar destinar-se aos leitores, de fato, tomando o jovem como figura exemplar), Pavlock enxerga no comentário uma verve metapoética, que diz muito das concepções do poeta sobre o amor, algo que “de próprio nada tem” (“*nil habet ista sui*” v. 433). Tal a Corina de Ovídio, como a Jose dos sonetos.

Referências

- AUERBACH, Erich [1946]. **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BARTHES, Roland [1967]. Proust e os nomes. In: _____. **O grau zero da escrita** – seguido de novos ensaios críticos. Trad. M. Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004. p. 143-160.
- BOYD, Barbara Weiden. **Ovid's literary loves**. Influence and innovation in the *Amores*. Ann Arbor: The University of Michigan, 1997.
- BRANDÃO, Jacyntho José Lins. **Antiga musa**: arqueologia da ficção. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- DETIENNE, Marcel [1967]. **Mestres da verdade na Grécia arcaica**. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- FANTHAM, Elaine. Un-Augustan activities. In: ROMAN literary culture: from Cicero to Apuleius. London: The John Hopkins University, 1999. p. 102-125.
- FEDELI, Paolo. As interseções dos gêneros e dos modelos. In: CAVALLO, G.; FEDELI, P.; GIARDINA, A. (Org.) (1989). **O espaço literário da Roma antiga**. Trad. Daniel P. Carrara e Fernanda M. Moura. Belo Horizonte: Tessitura, 2010. p. 393-416.
- GREEN, Peter. Prefácio. In: OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Trad. Carlos Ascenso André. São Paulo: Companhia das Letras, 2011. p. 11-76.
- JOUTEUR, Isabelle. Hybrides ovidiens au service de l'imagination créatrice. In: CASANOVA-ROBIN, Hélène (Org.). **Ovide**: figures de l'hybride.

Paris: Honoré Champion, 2009. p. 43-58.

MARTINELLI, Nelson. **Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

MARTINELLI, Nelson. De autor a personagem e vice-versa: a autoficção na trilogia graciana, de Reinaldo Santos Neves. In: DALVI, Maria Amélia; LOPES, Orlando; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 5**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2014. p. 239-249.

MILLER, Paul A. **Subjecting verses**: latin love elegy and the emergence of the real. Princeton: Princeton University, 2002.

NEVES, Reinaldo Santos. **A ceia dominicana**: romance neolatino. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2008.

NEVES, Reinaldo Santos. **As mãos no fogo**: o romance graciano. Rio de Janeiro: Achiamé; Vitória: FCAA, 1983.

NEVES, Reinaldo Santos. **Muito soneto por nada**. Vitória: Cultural, 1998.

NEVES, Reinaldo Santos. **Sueli**: romance confesso. Vitória: Cultural/FCAA, 1989.

NUNES, Sandra dos Reis. Demasiadamente: humanas: as divinas musas de Reinaldo Santos Neves. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos. (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 2**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL, 2007. p. 283-294.

OLIVEIRA, Luiz Romero de. O destino de uma escrita: o amor e a espera em *Sueli: romance confesso* e *Muito soneto por nada*, de Reinaldo Santos Neves. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Mestrado em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2000.

OVÍDIO. **Amores & Arte de amar**. Trad. Carlos Ascenso André; Prefácio e apêndices de Peter Green. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OVÍDIO. **Heroides, Amores**. Trans. Grant Showerman. Cambridge: Harvard University, 1977.

OVÍDIO. **Les Amours**. Trad. Henri Bornecque. Introduction et notes par Jean-Pierre Néraudau. Paris: Les Belles Lettres, 2005.

OVÍDIO. **The art of love and other poems**. Ed. Jeffrey Henderson. Trans. J. H. Mozley. Cambridge: Harvard University, 2004.

PASSOS, Lucas dos. Miguel, Reinaldo, Bith e o(s) soneto(s). In: MACHADO, Lino; NEVES, Reinaldo Santos; SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 3**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: PPGL, 2008. p. 282-292.

PAVLOCK, Barbara. Narcissus and Elegy. In: THE IMAGE of the poet in Ovid's Metamorphoses. Madison: University of Wisconsin, 2009. p. 14-37.

SALGUEIRO, Wilberth. Pleonasma e onanismo enquanto técnicas de construção literária (uma leitura de *Sueli*, de Reinaldo Santos Neves). In: AZEVEDO FILHO, Deneval; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 4**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2011. p. 220-227.

SERIGNOLLI, Lya Valeria Grizzo. *Imagines Amoris* – as figurações de Amor em Roma no final da República ao Período Augustano. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

SHARROCK, Alison. Ovid and the discourses of love: the amatory works. In: HARDIE, Philip (Ed.). **The Cambridge Companion to Ovid**. Cambridge: Harvard University, 2002. p. 150-162.

VASCONCELLOS, Carla Simone. Reinaldo no reino da ironia. In: AZEVEDO FILHO, Deneval; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 4**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2011a. p. 38-42.

VASCONCELLOS, Paulo Sérgio de. Esquecer Veyne? **Nuntius Antiquus**, Belo Horizonte, v. 7, n. 1, p. 105-118, 2011b.

VEYNE, Paul. **L'élégie érotique romaine**. Paris: Le Seuil, 1983a.

VEYNE, Paul. **Les Grecs ont-ils cru à leur mythes?** Paris: Le Seuil, 1983b.

A DIMENSÃO DA FÁBULA EM A LONGA HISTÓRIA

Inês Aguiar dos Santos Neves³¹

A proposta deste trabalho é investigar as várias possibilidades que o elemento narrativo Fábula sugere no romance *A longa história*, de Reinaldo Santos Neves (2006). Por meio desse elemento podemos perceber uma dimensão paralela à narrativa em curso e certas nuances aí inseridas. Essa dimensão se relaciona com o jogo metanarrativo que é um recurso frequente nos textos do autor, entre eles o romance *A folha de hera* e o conto “Mistério na montanha”, só para citar alguns mais evidentes.

A trama em *A longa história* se constrói em torno do próprio eixo da fabulação, ou seja, da história em si. Esse eixo sintomático provoca diversas ações referentes à literatura que desfilam pela escritura do começo ao fim. O processo da escrita, a leitura, a memória, o leitor, o autor, o fingimento, a fusão, o intertexto, o intratexto, a diegese, enfim, muitos fundamentos de sua própria gênese e as *fabulosidades* (conforme termo utilizado pelo autor) de seu efeito gravitam na órbita do romance. Os personagens e a narrativa estão a serviço da composição, em engrenagem transparente, de modo que o leitor acompanha sua construção em dimensões que vão se desnudando por meio da própria fábula. É, portanto, a história da história. No sentido literal é a busca da história, mas no sentido alegórico temos a composição da história a olhos nus.

Literatura e vida caminham lado a lado desde os primórdios da humanidade. O homem faz uso da literatura como instrumento indispensável à sua própria existência, seja para sobreviver ao tempo, registrando sua passagem pelo mundo ou imortalizando-se futuro afora, seja para encantar-se, seja, ainda, para entender a si mesmo. Como na vida caminhamos em busca

31 Licenciada em Letras-Inglês pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes).

de algum sentido, o autor explica no prefácio a natureza e a importância da busca também no universo literário, oferece exemplos clássicos como a *Odisseia*, *Dom Quixote* e *A ilha do tesouro*, todas histórias de uma busca por algo imprescindível à circunstância em que estão inscritas; o amor e o lar no primeiro, “o sentido na demência” (NEVES, 2006, p. 9) no segundo, riquezas e aventuras no terceiro. Ao refletirmos um pouco sobre a essência das histórias, deparamo-nos com algumas dessas preciosidades que as formam. A boa história traz consigo um abrigo e uma paixão – já que nela habitamos por algum tempo e por ela nos apaixonamos –, oferece propósito, à medida que se desvela, e riquezas e aventuras, pois é um tesouro que nos desenterra da mesmice. Assim, o próprio autor conclui ao final do seu “um quê de prefácio”: “Mas o que poderia ser mais sagrado e valioso, como objeto de busca, do ponto de vista da própria literatura, do que uma *história*?” (2006, p. 12).

Ao embarcarmos no navio do texto “como tripulantes para a viagem de sua audição ou de sua leitura”, o que temos pela frente é um mar de histórias em que os personagens, “passageiros para a viagem de sua fabulação”, estão carregados delas ou ansiosos por elas ou ainda receosos das muitas que virão pela frente, no caso de Grim. Todos a bordo, a história começa a tecer suas dimensões. A dimensão primordial que vai suscitar as outras dimensões é o jogo metanarrativo, ou seja, segundo Eco (2002), a “reflexão que o texto faz sobre si mesmo e sobre sua própria natureza”: no caso de *A longa história*, o texto dispõe sob os olhos do leitor a busca da história que, de forma alegórica, é a sua própria construção, a história vai se construindo a cada passo que avançamos com Grim. Assim vemos emergir das entranhas do texto um segundo narrador que se alterna com o narrador que já estava em caminho. Sua primeira aparição é discreta e sutil: “Não há como a Fábula falar de Jocelin sem mudar o tom de voz, não em homenagem ao conde mas ao santo” (NEVES, 2006, p. 34). Mais adiante, porém, ela mesma admite seus passeios entre uma história e outra: “A Fábula *volta* aos dois viandantes, Bedrus e Grim, para que ouvintes e leitores não se esqueçam deles” (2006, p. 45, grifo nosso), mas não por muito tempo, só para achá-los sentados e comportados “ao pé de um choupo, descansando da caminhada” (p. 45). E logo já se transfere a outra dimensão fabular que decorre em paralelo e trata das histórias “vicinais” que assaltam a história principal da Fábula. A história principal é a história de Grim contada pela Fábula em narração metadieética, enquanto as outras sobrepõem, à primeira, outra voz narrativa, que é o relato heterodieético, ambas conferindo ao texto relevo e significância. A narrativa metadieética, segundo Genette (1972), acontece quando o narrador insere outra história dentro da história prin-

cial. Como vemos nessa passagem quando a Fábula toma de empréstimo palavras de outro texto para contar mais uma história vicinal:

O que aconteceu a seguir não é necessário que a Fábula conte com suas próprias palavras, já que pode muito comodamente usar as palavras de outro texto, o documento ditado por Frangipanus e transcrito por Grim e por Lollia e que, bem ou mal, conta a história verdadeira do que aconteceu naquele dia naquela câmara (NEVES, 2006, p. 301).

Tais passeios narrativos lembram afluentes de um rio, inúmeros, cada qual com sua fauna e flora específicas, todos, no entanto, compondo a artéria principal que flui em direção ao mar. E, no nosso caso, é o caminho aventureiro em direção a Broz em busca de uma história enquanto absorve a própria fábula.

O elemento *Fábula* assume ainda a máscara de personagem. Além de contar a história em pele de um narrador duplo que ora se oculta, ora surge na superfície do texto, entre idas e vindas em meio a um turbilhão de contos, e além de conversar consigo mesma em monólogo interior e em diálogo com o leitor (a metanarratividade da qual falamos acima), a Fábula estabelece um diálogo exclusivo com o próprio Grim, na tentativa de ajudá-lo a entender seu estado de espírito.

Já ia a meio caminho de adormecer quando a Fábula lhe sussurra ao ouvido mais uma das possíveis causas naturais de sua excitação. Será que, sussurrou-lhe a Fábula, em tom maternal, não estás excitado por causa da sensação vivida ontem ao ouvir Lollia contar a história do virtuoso Laius? Grim, que supôs que o sussurro lhe vem da própria consciência, replicou: Mas isso foi ontem; por que então não estive assim ontem, mas só estou assim hoje? Porque ontem, responde a Fábula, quando, à vista da inesperada reação de Posthumus à narrativa de Lollia, adveio-te o grande medo de que estava comprometida, de modo irreversível, a boa vontade do velho autor para com a causa da transcrição da longa história, aí tudo mais relegaste a um espaço de sombra em teu coração (NEVES, 2006, p. 476-477).

A Fábula não só questiona Grim e responde a ele, mas também insiste nessa conversa e não o deixa dormir. “Grim ajeitou-se melhor no catre para dormir. Mas a Fábula não o deixa em paz” (NEVES, 2006, p. 476).

O tom da Fábula-personagem em relação a Grim é um *tom maternal* de quem cuida do filho e preocupa-se com ele, como vimos na citação acima. Esse tom nos sugere a ideia de criador e criatura, sendo a criatura como um filho que nos escapa por entre os dedos e segue seu caminho. Assim como qualquer personagem orgânico liberta-se das amarras de seu autor e ganha vontade própria, Grim recusa-se a ouvir a Fábula, voz autoral que lhe concede a vida e que também o aconselha.

Deus não te talhou, Grim, para resistires a criatura tão multifária. Ouviste? Ah, por que não ouves o que te diz a Fábula? Por que não ouves o que te diz aquela que é testemunha de tudo que sucede não só do lado de fora como do lado de dentro dos muros de ti? (NEVES, 2006, p. 479)

A última, mas não menor, é a condição da Fábula como musa. A exemplo dos poetas não só gregos e latinos mas clássicos posteriores, que invocavam sua musa em pleno poema para inspirá-los na sua empresa poética, também aqui a Fábula é convocada como *musa* poética para que mostre o caminho da história e revele o seu desenlace. “Como fará ele, o herói, para vencê-los, se é que é capaz de vencer tais obstáculos? *Conta, Fábula, conta, se é que és capaz de contar a tua história*” (NEVES, 2006, p. 457). Durante toda a odisseia de Grim a Fábula vai e volta para participar da tessitura da narrativa com seu ar e gênio de musa. Suas aparições de natureza vária, ora musa, ora *narratrix*, ora personagem, são fundamentais para a tapeçaria final que a revela como grande tecelã.

O que mais se fará, se desfará, se perderá e se achará no trajeto a percorrer até Broz? O que sucederá durante a permanência dos copistas em Broz? E durante o caminho de volta até Bordigala e daí, por mar, até a Ingária, onde uma velha condessa espera-lhes ansiosa a chegada para ouvir uma história que nunca ouviu antes? E o que mais? E o que mais? Pergunte-se à Fábula e a Fábula o dirá, desde que passo a passo se caminhe com ela até o momento em que ela mesma diga: Terminei (NEVES, 2006, p. 363).

Na *Odisseia*, texto que inaugura a literatura ocidental, a musa já se apresenta como fonte de inspiração. Os primeiros versos dessa epopeia evocam a musa que vai inspirar o aedo a compor a narrativa de Ulisses.

Canta, ó Musa, o varão que astucioso,
Rasa Ílion santa, errou de clima em clima,
Viu de muitas nações costumes vários.

Em Dante, logo no canto II do “Inferno”, o poeta solicita o benefício das musas: “Ó musas! Ó do gênio potestade! Valei-me! Aqui, ó mente, que guardaste. Quanto vi, mostra a egrégia qualidade”. Como a Fábula, as musas de Dante vão lhe trazer o poder intelectual para a concepção da epopeia. Também na *Eneida*, Virgílio invoca sua musa:

Musa, as causas me aponta, o ofenso nume,
Ou porque mágoa a soberana déia
Compeliu na piedade o herói famoso
A lances tais passar, volver tais casos.

Jorge Luiz do Nascimento (2008) já havia constatado que a geografia da narrativa em *A longa história* é irregular, ou seja, é uma diegese que atrai e profere várias vozes. O navio-texto encontra-se em polifonia de grande amplitude, mas, mesmo assim, é possível para o leitor semântico (ECO, 2002) caminhar junto ao seu significado. Temos o que Eco chama de *double-coding*: soluções estilísticas de vanguarda (o jogo metanarrativo, para citar um exemplo de artifício literário culto) aliadas a códigos populares acessíveis (a história pura e simplesmente).

Em *A longa história*, há passagens rápidas de narrador, há um copista/autor que atrai para si o discurso, que toma o leme da nau, que, após terceirizar a voz, a retoma e comanda a Fábula, até intitular-se a própria (NASCIMENTO, 2008, p. 231).

Grim atrai para si o discurso e junto com o discurso as histórias que o povoam, mas fica mareado com a profusão de aventuras que enfrenta, ao mesmo tempo que mergulha em êxtase com a possibilidade *quádrupla* de ângulos em que se vê posicionado diante da história de Posthumus: as de copista, ouvinte, leitor e também autor.

Já ao transcritor, que, sim, reunia ainda, como numa trindade, as pessoas do ouvinte e do leitor, era concedido não um tríptico mas um *quádruplo* deleite: o deleite de se sentir, ao pôr em pergaminho cada uma das frases e das cenas angelíficas, *como se fosse o próprio autor da história* (NEVES, 2006, p. 494).

Aqui, esbarramos em Borges, pois tanto Pierre Menard quanto Grim transitam entre as várias dimensões a que nos convida a literatura, transformando-nos, reinventando-nos, “mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura” (BORGES, 1998, p. 498).

Pois, (como operários da transcrição da LH) ouvindo a história, lendo-a, transcrevendo-a, internam-se nela, nela se enredam, nela se emaranham, e de tal modo que se irmanam aos personagens, não, *incorporam-se* a eles, não, *transformam-se* neles, assumem de tal modo as pessoas deles que já não saberiam responder se são leitores ou personagens, porque não há como separar o que é, ali, uma coisa só (NEVES, 2006, p. 549).

Grim, personagem, autor, leitor, percebe que esse deleite, na verdade:

Não, não se trata aí de um deleite de prazer, mas de um *deleite de dor*, porque uma história deleita pelas lições de humanidade que contém, e a humanidade abarca o prazer e a dor, o bem e o mal, a virtude e o vício, e centenas de outras antíteses (NEVES, 2006, p. 494).

Inevitavelmente, lembramos da função que Eco (2002) identifica como a mais importante na literatura:

A dolorosa maravilha que nos proporciona cada releitura dos grandes trágicos é que seus heróis, que poderiam fugir de um fado atroz, por debilidade ou cegueira não compreendem ao encontro de que estão indo, e precipitam-se no abismo que cavam com as próprias mãos. [...] E assim fazendo, qualquer que seja a história que estejam contando, contam também a nossa, [...]. Os contos “já feitos” nos ensinam também a morrer. Creio que esta educação ao Fado e à

morte é uma das funções principais da literatura. Talvez existam outras, mas não me vêm à mente agora (ECO, 2002, p. 20-21).

Em determinado ponto, a história sente-se no dever de tentar iluminar as veredas pelas quais o leitor passeia, quando, mais uma vez, pausa o fluxo da narrativa para refletir sobre a natureza da sua criação. E percebendo-se complexa, resolve denominar-se.

Tantas, de fato, são as peripécias em que se envolvem os personagens da *Longa História* em seus consecutivos capítulos que *esta* história quase cede ao impulso de usurpar *daquela* alguns incidentes, ou mesmo muitos, ou quem sabe todos, para contá-los aqui, e só a muito custo se refreia: e refreia-se porque, como já foi dito, há duas histórias neste livro, *esta* e *aquela*: *esta* é a história da demanda da *Longa História*; *aquela* é a *Longa História*; *esta* é narrada na íntegra; *aquela*, referida em poucas e breves meias palavras, só para dar a leitor e ouvinte uma possível noção, ainda que vaga, da espécie de história que talvez seja; *aquela* chama-se História; *esta*, até para diferenciar-se da outra, é chamada Fábula (NEVES, 2006, p. 508).

A narrativa até então havia escondido (ou disfarçado) a história dentro da Fábula, mesmo artifício do qual Poe fez uso ao ocultar a carta roubada entre outras cartas e o homem no meio da multidão de homens; e como fez Posthumus com o texto manuscrito original da sua “Longa história”, apagando-o para que fosse reescrito por Grim e Lollia e transformado em palimpsesto, arquétipo da intertextualidade. Entretanto, é nesse momento que a história revela o desejo de fundir-se em uma só, rica, espessa, fabulosa, espantosa, para usar as palavras da condessa de Kemp. Esse encontro entre as duas histórias se realiza no desfecho. Quando a Condessa enfim senta para ouvir a “Longa história” de Posthumus de Broz, o que ouve é *A longa história* de Reinaldo Santos Neves, que conta as aventuras de Grim em busca de uma história a mando da própria Condessa (mais adiante, ela própria, a condessa vai considerar-se *coautrix* da “Longa história” pois mandou buscá-la, não só uma, mas duas vezes nos confins do mosteiro de Broz). Fusão (e confusão) borgeana que visualiza cada homem como todos os homens e cada história como todas as histórias. “Se os destinos de Edgar Allan Poe, dos *vikings*, de Judas Iscariotes e de meu leitor secretamente são

o mesmo destino – o único destino possível – a história universal é a de um único homem” (BORGES, 1998, p. 437).

Voltamos, pois, ao início de forma intermitente que remete à vida, sempre. Nascermos, vivermos e morremos para que outros possam nascer, viver e morrer. A história termina para que outra comece. O próprio Grim, Pelegrim, Transmundus, desiludido, parte para outra história, outra busca (a busca por Lollia).

O que (Grim) não sabia, e não há como dizer-lhe, é que não estava apenas em busca de uma mulher, como pensava, mas também em busca do fim da história, que é o mesmo que buscar o fim da vida, ou seja, a morte. Se encontrou o que buscava, se continua em sua busca, esta história não sabe dizer; talvez outra saiba (NEVES, 2006, p. 591).

A fábula se faz singular e plural para deleite do leitor estético (ou de segundo nível) de Eco, aquele que lê a mesma história muitas vezes. Encontramos esse ato de leitura infinita nas páginas de *A longa história*, pois a Fábula conta as aventuras que Grim vive ao sair do conforto de seu mosteiro na Ingária e se precipitar pelos caminhos tortuosos da vida em busca de uma história do outro lado da Europa. Mas a história que Grim pretende colher do velho Posthumus em seu voto de silêncio e distanciado do mundo é também aquela que ele está vivendo e aquela que mais adiante a condessa irá ouvir (mas não até o fim, pois morre antes de terminar de ouvir o sétimo livro, e depois o manuscrito desaparece). As histórias convergem e metamorfoseiam-se nesse ato de leitura inesgotável e, como um espelho frente a outro, reluzem em perspectiva abissal dimensões imensuráveis. Ao final da viagem, fatigados e radiantes, estamos inebriados de fábulas e lendas e aventuras que estão, ao mesmo tempo, distantes e intrínsecas à história da nossa própria vida. A mesma e outra. O que distingue então vida e literatura? O fato de uma ser real e a outra, imaginária? Uma ser contada e a outra, vivida? Mas qual é qual?

Referências

BORGES, Jorge Luis. **Obras Completas I**. São Paulo: Globo, 1998.

ECO, Umberto. **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

GENETTE, Gérard. **Figures III**. Paris: Seuil, 1972.

NASCIMENTO, Jorge Luiz do. Alguns apontamentos sobre *A longa história*, de Reinaldo Santos Neves ou navegando num livro de areia. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 3**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2008.

NEVES, Reinaldo Santos. **A longa história**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

LEMBRANÇAS AINDA NÃO USADAS:

MIGUEL MARVILLA LEITOR

Joana d’Arc Batista Herkenhoff³²

Da invenção de uma história pessoal de leitura

Ao fundo sou eu, mas será verdade
que sou? O fundo é que me inventa?
Terei mesmo essa identidade
feita de tinta apenas?

Miguel Marvilla

Ao longo das últimas décadas, Roger Chartier vem desenvolvendo pesquisas sobre a história da leitura, as diferentes maneiras de ler, em contextos históricos e sociais diversificados. Em debate com o sociólogo Pierre Bordieu, ao discorrer sobre a história da leitura e suas práticas, o historiador francês afirma que as capacidades de leitura postas em funcionamento pelos leitores ante determinados textos, em dada situação de leitura, são historicamente variáveis e que, para se constituir uma história da leitura, é preciso levar em conta os modos de ler, os objetos de leitura, suas estruturas, os protocolos de leitura inscritos nos próprios textos e sua materialidade (CHARTIER, 2011, p. 235). O teórico aponta ainda outras formas de estudar a história da leitura, como a partir do que um leitor diz de suas leituras. E Bordieu adverte que as declarações de leituras são pouco seguras e não possuem “efeito de legitimidade” (CHARTIER, 2011, p. 236). Os depoimentos de leitores, entretanto, importam à História Cultural, na medida

32 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <joanadbh@terra.com.br>.

em que comportam representações no cerne das quais se podem identificar rastros de práticas ou formas de apropriações que constituem significados que se atribuem aos objetos e práticas culturais.

Dessa forma, o que se apresenta como fragilidade é exatamente o que move esse estudo: a possibilidade de resgate das práticas de leitura vivenciadas na infância e adolescência pelo poeta Miguel Marvillá, nas décadas de 60 e 70, por sua representação em relatos e depoimentos em que as práticas são rememoradas, pois, segundo Chartier (2011, p. 256), o saber histórico é abalado diante da força da memória e das “seduções da ficção” que retiram da história a exclusividade de representar o passado. Isso porque a representação

[...] não se afasta nem da realidade nem do social. Ao ressaltar a força das representações, sejam elas interiorizadas ou objetivadas, ela ajuda os historiadores a desfazer-se de sua “bem frágil ideia do real”, como escrevia Foucault. Tais representações não são simples imagens, verídicas ou enganosas, de uma realidade que lhes fosse exterior. Elas possuem uma energia própria que convence de que o mundo, ou o passado, é realmente aquilo que dizem que é (CHARTIER, 2010, p. 26).

Não se ambiciona uma abordagem de cunho histórico, o que se deseja é tensionar os limites entre ficção e realidade, por meio das representações de leitor e de práticas de leitura do poeta Miguel Marvillá, que, especialmente em *Dédalo* (2001), se apresenta como um “homem sem passado” (p. 27), “que se fez ao léu, sem sombra ou chapéu”, a partir do “escombros de lembranças inventadas” (p. 11) e que reivindica “um passado de argonautas pros [...] pais, ignotos mineiros das Gerais” (p. 30).

Este trabalho tomará a leitura como prática cultural “[...] encarnada em gestos, espaços e hábitos” (CHARTIER, 1991, p. 178), buscando identificar de que modo esses elementos compõem nas memórias desse poeta, nascido em Maratáizes, Espírito Santo (ES), em 1959, e cuja história de leitura ambientou-se em Vitória, a partir de depoimento publicado na revista *Você*, de 1999, e da notícia biográfica produzida para o sétimo volume da coleção Roberto Almadá.

O depoimento “*De Profundis* (por que não?)” foi publicado em 1997, na seção de literatura da extinta revista *Você*, periódico de divulgação cultural da também extinta Secretaria de Produção e Difusão Cul-

tural da Universidade Federal do Espírito Santo (SPDC/Ufes), editado nos anos de 1990 e do qual Marvilla foi editor. O depoimento compõe a segunda parte de uma coletânea de poemas e depoimentos de poetas convidados para um dos eventos promovido pelo Geles (Grupo de Estudos da Linguagem do Espírito Santo). Os textos dos poetas Miguel Marvilla, Paulo Sodré e Sergio Blank, apresentados por Wilberth Salgueiro, professor de Literatura Brasileira da Ufes, em breve comentário intitulado “A poesia-perto e o *punctum* capixaba”, como “histórias de poesia” (SALGUEIRO, 1997, p. 14) e acabam por serem também, saborosas e vívidas histórias de leituras.

Dédalo no centro do labirinto, publicado em 2001, é o sétimo livro da coleção Alberto Armada, hoje com vinte e seis volumes. A coleção é uma iniciativa da Secretaria de Cultura de Vitória, com o propósito de apresentar vida e obra de escritores capixabas contemporâneos. O projeto editorial da coleção segue um padrão que prevê a organização dos volumes nas seguintes partes: Apresentação, Introdução, Notícia biográfica, Cronologia, Estudo crítico e Antologia. Embora a notícia biográfica seja uma narrativa de segunda mão, o texto procurou manter-se fidedigno aos relatos do biografado, incorporando elementos da sua fala e tentando preservar o tom e o significado dos fatos relatados.

Lembranças ainda não usadas

Disse o poeta que, na escola primária, enquanto os colegas jogavam futebol, ele decorava a tabuada; o interesse pela palavra viria depois. E de acordo com Herkenhoff, “Miguel aprendeu a ler nas duas primeiras semanas de aula com a professora Célia Ferraço Nunes e, já sabendo a tabuada, foi remanejado para a segunda série” (2001, p. 12).

A experiência de apropriação do escrito pela alfabetização é valorizada pela lembrança do nome completo da primeira professora. A menção ao que esse acontecimento representou na sua trajetória escolar, o acesso mais rápido para a série seguinte, reveste a leitura do poder de promover a ascensão na escalada escolar e, embutida aí, uma crença na leitura como possibilidade de ascensão cultural. Nessa parte do relato, delineia-se também o perfil de leitor como ser encastelado, que recusa a atividade motora, lúdica e interativa para se entregar à atividade solitária da decifração de números e palavras.

Márcia Cabral da Silva, em *Uma história da formação do leitor no Brasil*, a partir dos conceitos de Vygotsky, desenvolve a noção de mediação como categoria de análise das práticas de leitura representadas em *Infância* de Graciliano Ramos, destacando a importância da mediação e a qualidade da interação estabelecida na família, na escola e na sociedade para a formação do leitor, além do grau de letramento no entorno e da disponibilidade de materiais de leitura disponíveis.

Os textos analisados dão conta de que Miguel aderiu sem dificuldades aparentes ao mundo do escrito e para isso contou com mediadores privilegiados na intensificação e diversificação das suas práticas de leitura, como as religiosas Irmãs Marcelina, Luciana e Cecília do Orfanato Cristo Rei, onde Miguel passa a viver, a partir dos cinco anos, ocasião em que seus pais se separam. “Aos dez anos de idade, ele lia o evangelho todos os dias às seis horas da manhã. Aos domingos fazia leitura em três missas: de manhã no Orfanato, à tarde na Igreja de São Benedito e à noite na Catedral Metropolitana de Vitória” (HERKENHOFF, 2001, p. 12). Aqui observamos a inclusão do menino Miguel em uma prática de leitura de prestígio social, a leitura em voz alta em celebração religiosa. Índícios do universo religioso podem ser encontrados em seus poemas, seja no uso de imagens, termos e expressões desse universo, seja por certo tom cerimonioso da sua melhor poesia, que não é a poesia chã das coisas simples do dia a dia, mas uma poesia que pede audiência e ambão.

Vivendo a infância e adolescência entre as décadas de 60 e 70, contexto marcado por “impasses e contradições”, como o aumento da oferta de material de leitura em um contexto de censura ideológica e política (ZILBERMAN, 1993, p. 173), o leitor em formação, no ambiente de um orfanato, de orientação religiosa católica, não escapou da tensão entre as “liberdades controladas” e os “limites transgredidos” (CHARTIER, 2011, p. 280):

Há também um fato importantíssimo, uma aventura fantástica vivida pelo menino Miguel nessa época: a descoberta da passagem secreta para a biblioteca. Lá Miguel não encontrou livros de arcaia, mas um verdadeiro tesouro: milhares de revistinhas em quadrinho: Tex, Batman, Flash Gordon, Tio Patinhas (HERKENHOFF, 2001, p. 13).

A aventura narrada muito revela sobre a história desse leitor: não foram as irmãs ou outros mediadores que lhe apresentaram a biblioteca:

ele a descobriu, e esse fato representou muito na sua trajetória, tanto que quis que fizesse constar em sua biografia como feito notável, heroico. Em relação à leitura das revistas em quadrinhos, que conjugam linguagem visual e escrita a elementos lúdicos, e hoje são consideradas bons recursos para a alfabetização, elas nem sempre gozaram desse prestígio. Ao afirmar que “aprendeu português com o tio Patinhas e depois nunca mais parou de ler” (HERKENHOFF, 2001, p. 13), Marvillla desconstrói a representação negativa do gibi como empecilho à alfabetização e valoriza esse gênero como forma de acesso a uma prática, a de ler, como prática duradoura.

No depoimento concedido à revista *Você*, ao falar de suas leituras, Marvillla adota um tom bem humorado, salpicado de chistes e ironias leves e, como leitor proficiente, brinca com o gênero depoimento que tem sua origem na prática jurídica, como estratégia para constituição de provas. O poeta usa o verbo “confessar” por duas vezes, ao falar de suas leituras literárias, dialogando com uma situação histórica que constitui fonte de pesquisa para a história da leitura: as declarações extorquidas de leitores obrigados a dizer quais teriam sido as suas leituras em situações de censura religiosa ou política.

Nessa perspectiva de análise, não parece casual a escolha, para o título, de *De profundis*, palavras iniciais da versão latina do Salmo 130, que é uma oração de súplica, proferida em cerimônias fúnebres e no ofício dos mortos. *De profundis* é também título de livro escrito por Oscar Wilde no período em que esteve preso acusado de sodomia pela rígida moral vitoriana. Pela via do humor, o poeta representa a leitura de literatura como delito, fruição de um prazer interdito pela sociedade que cobra o depoimento: “Eu confesso. Minha primeira vez foi aos 6, 7 anos, mas acho que nem a idade me redime de ter lido então *As aventuras de Tibicuera*” (MARVILLA, 1997, p. 20).

A próxima confissão revela a parte digna de nota das leituras realizadas pelo poeta, já adulto: as leituras de obras canônicas no Curso de Letras Inglês da Ufes, de 1992 a 1996. Para dar legitimidade ao declarado, cita o nome de professores da Universidade e se gaba:

Devo confessar que minhas leituras iniciais já me conduziam ao caminho que agora trilho com razoáveis serenidade e segurança (notaram a concordância, que bonita?). Antes de desaguar, impávido colosso, nos braços de Shakespeare, Bernard Shaw e Joyce (No original! No original! — graças ao Mário); dos românticos ingle-

ses (graças à Aurélia) e de Edward Albee, Arthur Miller e Tennessee Williams (graças ao Carrozzo), pois, antes disso, eu já estava impregnado de Umberto Eco, Fernando Pessoa, Camões, Günter Grass, Machado de Assis, José J. Veiga, Drummond, Gilberto Mendonça Teles (o poeta) e arredores (MARVILLA, 1997, p. 19).

O uso da metáfora da liquidez para se referir ao seu percurso de leitor literário representa a leitura literária como um caminho natural e progressivo que, sem interferências, conduziria o leitor às obras canônicas. Entretanto, o poeta revela que o curso de sua história de leitor literário sofreu óbices e, antes de “desaguar” na leitura dos clássicos, o leitor se deparou com a dureza da pedra: “[...] numa aula de português, Miguel declarou que o poema ‘No meio do caminho’ era uma porcaria e a professora o desafiou a escrever algo melhor” (HERKENHOFF, 2001, p. 13).

O relato de Marvillla demonstra a força da poesia de Drummond na vida escolar daquele menino nos idos de 1973 e seu poder de marcar a vida do leitor como experiência desafiadora, diante da qual, restariam, aos menos, duas alternativas: rejeitá-lo de vez ou seguir lendo e/ou escrevendo, atravessado por sua presença³³.

Para Petrucci (1999), os leitores jovens recusam o cânone, realizando “escolhas anárquicas”, assim como recusam também as regras que ditam comportamentos que “constituem o corolário óbvio de cada cânone” (p. 222). Rejeitando a poesia de Drummond, o leitor adolescente entrega-se a prazeres mais imediatos, deixando-se atrair pela leitura dos livros de bolso, a “boa literatura”:

[...] que os livros dele tinham uma heroína formidável, e isso é o que importa, lá isso tinham: Brigitte Monfort, filha de Giselle, a espia nua que abalou Paris. Perdi a conta das vezes que me escondi debaixo do lençol, imaginando-me um daqueles espões russos (eu sempre gostei de ser do mal) que ela seduzia com seu corpo sedento, seus olhos verdes e sua boca molhada [...] (MARVILLA, 1997, p. 20).

33 Em Dossiê da revista *Cult*, número 26, de setembro de 1999, dedicado a Drummond, dez poetas escrevem sobre a sua onipresença na literatura brasileira. Dos dez, dois autores registram a leitura escolar de Drummond por essa mesma época: Donizete Galvão, nascido em 1955, e Claudia Roquete-Pinto, em 1963 (p. 64-69).

Esses livros, sucesso de vendas da Editora Monterrey, constituída no Brasil em 1963 para vender ficção popular em formato de bolso, traziam aventuras de uma bela heroína, espiã da CIA, criadas por um escritor espanhol, Antonio Vera Ramirez, que assinava com o pseudônimo de Lou Carrigan.

Esses impressos ganharam espaço, no Brasil, na década de 70, em virtude de vários fatores, como “a queda nas taxas de analfabetismo, o crescimento do número de estudantes universitários, a industrialização da produção e da comercialização editorial, inclusive em bancas de jornal, e o crescimento do PIB” (REIMÃO, apud SOUZA, 2014, p. 198). O impresso, mencionado pelo poeta, também apelidado pelos leitores de “Stefânia”, sobrenome de um dos autores do gênero, teve grande aceitação por parte do público jovem masculino, nessa época, muitas vezes com prática de leitura de passagem, abandonada em prol de outras descobertas, como é o caso de Marvillla.

Há diversos *blogs* e páginas na internet em que figuram depoimentos de leitores marcados pela leitura desse impresso, por meio dos quais se sabe que o seu grande magnetismo não se devia tanto ao enredo esquemático e repetitivo, mas sim às capas desenhadas pelo ilustrador Benício da Fonseca que trazem figura feminina semelhante à descrição de Marvillla.

Ainda sobre as leituras da adolescência, destaque no depoimento do poeta, há o relato sobre a leitura de *Cem anos de solidão*, de Gabriel García Márquez, como um dos acontecimentos mais importantes dessa fase:

[...] um dia, o Ozílio Rubim (é o nome do professor), enquanto eu olhava distraído para o meu futuro pela janela da casa dele na Avenida Santo Antonio, me joga nos braços um livro e diz: “Lê, você vai gostar.” Que livro? Nada mais nada menos que *Cem anos de solidão*. Ele jogou uma obra-prima da literatura universal aos pés de um menino de 14 anos. [...] Este talvez tenha sido o acontecimento mais importante da minha adolescência exceto, talvez o fato de ter testemunhado Jorge Reis, goleiro do Rio Branco, bater o recorde (eu prefiro *record*, mas vá lá que seja recorde) mundial de tempo sem tomar gol: 1.606 minutos invicto (MARVILLA, 1997, p. 21).

Em seus relatos, o poeta refere-se a elementos da materialidade do impresso, como a ilustração de Caribé e a primeira frase do romance. Outro aspecto relevante nessa experiência é a medição de outro leitor, seu professor, em um gesto comum às comunidades de leitura, o empréstimo de livros entre leitores.

O romance do premiado escritor colombiano, publicado em 1967, marcou toda uma geração de leitores, do que dá testemunho Miguel Marvillá. O paralelo estabelecido entre a leitura de uma obra-prima na adolescência e o testemunho de um *record* mundial no futebol, considerando a importância desse esporte no imaginário nacional, trazem a representação da leitura literária na adolescência como experiência impactante e corporificada: o livro jogado nos “braços” e “aos pés” do menino é como um passe de bola na cara do gol.

O leitor não se fez ao léu

A partir do depoimento de Miguel Marvillá, publicado na revista *Você*, em 1997, e dos relatos apresentados na biografia do livro *Dédalo no centro do labirinto*, de 2001, buscou-se refletir sobre as representações de leitor e leitura aí presentes, para identificar como espaços, mediadores, impressos e práticas são rememorados pelo poeta cuja formação como leitor se deu entre as décadas de 60 e 70, na cidade de Vitória (ES).

As experiências com a leitura na escola são representadas sem referência aos objetos e gestos que autenticariam a leitura como uma prática, entretanto o poeta valoriza a escola por possibilitar sua entrada no mundo do escrito pela alfabetização e por possibilitar o acesso ao cânone. O poeta manifesta a crença de que a leitura pode contribuir para o melhor uso da língua, pelo domínio da variante padrão.

Embora não haja menção à mediação familiar, a afetuosa intervenção das religiosas contribuiu para intensificação das suas práticas de leitura, inserindo-o em prática de leitura socialmente reconhecida: a leitura em voz alta em missas, que marcou a trajetória do poeta pelo aproveitamento do repertório religioso em seus escritos.

O poeta destaca a importância da biblioteca escolar na sua constituição como leitor, o que também pode ser verificado nos depoimentos dos poetas Sergio Blank e Paulo Roberto Sodré.

Sobressai a qualidade da interação com o leitor professor que estabeleceu com leitor em formação um gesto típico das práticas de leitura literária: o empréstimo de livros entre leitores. No caso, o livro *Cem anos de solidão*, cuja leitura é apresentada de forma vívida pelo poeta, com referência à materialidade da obra, como o fato mais importante da sua adolescência.

Enquanto a leitura de obras literárias na escola (o poema de Drummond) e fora dela (o impactante clássico de Garcia Márquez) é apresentada

pelo poeta como determinante para o seu ofício de escritor, as “escolhas anárquicas” do leitor adolescente, os impressos da cultura de massa, quadrinhos e bolsilivros, despertaram o poeta para o prazer de ler e asseguraram uma prática leitora duradoura.

As pistas levantadas ao longo deste trabalho podem explicar o escritor, o leitor ávido, adepto do proselitismo literário e, em grande parte, o editor aficionado pelo objeto livro e que iniciou o trabalho de edição com a publicação da própria obra, em mimeógrafo na década de 80, até chegar a 2000, quando funda, em sociedade com Christoph Schneebeli, a editora Flor&Cultura, que viabilizou a publicação de vários livros de reconhecida qualidade, marcando a história do mercado editorial capixaba, o que pede outro estudo.

Referências

ABREU, Márcia. **Diferentes formas de ler**. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Marcia/marcia.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

ANTONIO, José. **Brigitte Montfort, um ícone da cultura pop dos anos 70 que “caiu” no esquecimento**. Disponível em: <<http://www.livroseopiniao.com.br/2011/04/brigitte-montfort-um-icone-da-cultura.html>>. Acesso em: 15 jul. 2014.

BÍBLIA Sagrada. Edição pastoral. 2002. Disponível em: <http://www.paulus.com.br/biblia-pastoral/_PJD.HTM>. Acesso em: 16 jul. 2014.

CHARTIER, Roger. Aula inaugural no Collège de France. In: ROCHA, João César de Castro (Org.). **A força das representações: história e ficção**. Chapecó: Argos, 2011. p. 249-285.

CHARTIER, Roger. Escutar os mortos com os olhos. Trad. Jean Briant. Estudos Avançados, São Paulo, v. 24, n. 69, p. 6-30, 2010.

CHARTIER, Roger (Org.). **Práticas da leitura**. Trad. Cristiane Nascimento. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

DALVI, Maria Amélia. Escola e leitura: Carlos Drummond de Andrade no livro didático. **Leitura: teoria e prática**, v. 58, p. 52-59, 2012.

FERRAZ, Heitor. Presença de Drummond. **Cult**, São Paulo, n. 26, set. 1999.

FONTE, Dimas. **Brigitte Monfort**: a rainha dos livros de bolso. Disponível em: <<http://abcmaginario.blogspot.com.br/2013/01/brigitte-monfort-rainha-dos-livros-de.html>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

FREITAS, Marcus Vinicius de. Labirintos de paixões depuradas: a poética de Miguel Marvillá. In: AZEVEDO FILHO, Deneval S. de et al. (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 4**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2011. p. 15-28.

HERKENHOFF, Joana d'Arc Batista. **Miguel Marvillá**: Dédalo no centro do labirinto. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura de Vitória, 2001.

MARQUES, Ivan. O padre, a moça e um “brasileiro mistério” – Drummond nas lentes do Cinema Novo. **Via Atlântica**, São Paulo, n. 15, p. 87-99, jun. 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/50425>>. Acesso em: 25 nov. 2013.

MARVILLÁ, Miguel. *De profundis* (por que não?). **Você**, Vitória, n. 45, maio 1997.

MARVILLÁ, Miguel. **Dédalo**. Vitória: Flor&Cultura, 2001.

PETRUCCI, Armando. Ler por ler: um futuro para a leitura. In: _____. **História da leitura no mundo ocidental**. São Paulo: Ática, 1999.

SALGUEIRO, Wilberth (Org.). A poesia-perto e o *punctum* capixaba: Miguel Marvillá (Depoimento). **Você**, Vitória, n. 45, maio 1997.

SILVA, Márcia Cabral da. **Uma história da formação do leitor no Brasil**. Rio de Janeiro: Eduerj, 2009.

SOUZA, Willian Eduardo Righini de; CRIPPA, Giulia. A diversificação e popularização do livro e o surgimento e desenvolvimento de coleções de bolso no Brasil. **Famecos**: mídia, cultura e tecnologia, Porto Alegre, v. 21, n. 1, jan./abr. 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/14486/>>. Acesso em: 16 jul. 2014.

BERNADETTE LYRA,

AUTORA MENOR

Jorge Luís Verly Barbosa³⁴

Uma literatura de tensão

Para um conceito de literatura menor, devemos recorrer sempre às palavras de Deleuze e Guattari, no já célebre *Kafka: para uma literatura menor* (2003):

[...] Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior. E a primeira característica é que a língua, de qualquer modo, é afectada por um forte coeficiente de desterritorialização (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 38).

Embora o estudo dos franceses tenha como objeto central a obra do tcheco Franz Kafka, judeu que escrevia em alemão – daí a referência ao jogo entre língua maior e menor, e mesmo maioria e minoria, apresentados por Deleuze e Guattari –, podemos pensar na literatura produzida por qualquer autor em situação periférica como sendo menor, uma vez que escrever ao largo de uma cultura seria já uma atitude transgressora, porque “se o escritor está à margem ou à distância da sua frágil comunidade, a situação coloca-o mais à medida de exprimir uma outra comunidade potencial” (DELEUZE; GUATTARI, 2003 p. 40). Assim, é menor toda a literatura situada às bordas dos textos hegemônicos, uma vez que esta, munida do aparato construído pela discursividade dominante (a língua, o território),

34 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes). Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Espírito Santo (Fapes) – <jorgeverly@uol.com.br>.

operará mecanismos de subversão dessa mesma discursividade (desterritorialização), para enfim construir uma nova expressividade em termos de linguagem literária (reterritorialização), na qual suas demandas políticas e coletivas estarão presentes, tensionadas no centro da linguagem.

Uma vertente bastante utilizada por Lyra para o trabalho com as tensões e os conflitos é recurso ao elemento fantástico da narrativa. Tzvetan Todorov assim define o gênero fantástico na literatura: “O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento sobrenatural” (TODOROV, 2010, p. 31). Fica posto o conceito de hesitação como marca central do fantástico. O interessante é que essa hesitação, segundo Todorov, nos põe sempre em dúvida diante daquilo que fuja às *leis naturais*. Aproximando essa perspectiva da teoria deleuze-guattariana, podemos entender as ditas leis naturais como o território dominante, ao qual a discursividade menor irá sempre se opor e com a qual irá tensionar. No caso específico de Bernadette Lyra, o que se verá em alguns de seus contos será o recurso a esse elemento fantástico e insólito para mostrar as tensões entre o feminino e os territórios hegemônicos (homem, família, tradição, filhos). A opção por essa hesitação típica do gênero fantástico, por outro lado, mostra que esse conflito está longe de se resolver no plano da narrativa, deixando, portanto, a cargo do leitor as tergiversações e (im)possíveis resoluções para o problema.

Sobre o caráter fantástico e, por vezes, insólito da ficção lyriana, devemos nos lembrar do que diz o teórico Deneval Siqueira de Azevedo Filho. Para ele, Bernadette Lyra

[...] persegue o sublime por vias avessas, sempre na tentativa de violá-lo, por meio de uma clara e intensa excitação dos narradores pelo perverso e insólito saído da força imaginativa da autora. [...] Contudo, ela o faz jogando o que poderia ser sublime [...] à beira do abismo (AZEVEDO FILHO, 2006, p. 26).

Assim, pensamos na ideia do jogo entre o fantástico e suas possibilidades de interpretação, via Todorov, como a subversão do sublime (inatingível pelas personagens) em algo carregado de uma potencialidade perversa, expressa pelo narrador lyriano em sua dicção do mundo vivido/narrado. Por outras palavras, é na impossibilidade de apreender a liberdade e a beleza por parte desses homens e (sobretudo) mulheres que reside a estranheza

captada pela escritura de Bernadette Lyra. Não podemos deixar de enxergar nessa estranheza, cujo conceito pressupõe também o enfrentamento do já estabelecido e real, um sintoma do desconforto expresso por esse mesmo narrador. Sobre o ato de narrar e o uso da língua, Deleuze e Guattari, recuperando o pensamento de Klaus Wagenbach, nos quadros da discussão de uma literatura menor, dizem:

[...] Eis o que se passa, com efeito, quando o sentido é activamente neutralizado como diz Wagenbach: “a palavra é que manda, dá directamente origem à imagem”. Porém, como definir esse procedimento? Sentido de que subsiste apenas o que vai encaminhar as linhas de fuga. Já não há designação de alguma coisa segundo um princípio próprio, nem consignação de metáforas segundo um sentido figurado. Mas a coisa *como* as imagens formam exclusivamente uma sequência de estados intensivos, em escala ou um circuito de intensidades puras que se pode percorrer num sentido ou noutro, de cima para baixo ou de baixo para cima (DELEUZE; GUATTARI, 2003 p. 47).

Desse modo, o escritor menor deverá trabalhar com uma língua oca de sentido e vazia de significação, em seu estado bruto e livre de quaisquer artificios que a direcionem para um dado sentido. O que Deleuze e Guattari querem explicitar, portanto, é que a *intensidade* (no sentido de *intenso*, mas também de *tensão*) da língua, entendida como os desvios e superações de seus liames e entraves conferirá a esse narrador menor, por meio do exercício criativo de seu ato de narrar, novas possibilidades de expressão. E é nesses quadros que se instaura a narrativa de Bernadette Lyra em muitos de seus contos. Seu narrador, quase sempre, é responsável pela subversão da direção em que se “encaminhariam naturalmente” suas personagens, de acordo com a normatização social, para lançá-los em outros planos, desejados ou não.

Um feminino menor (e potente)

Como vimos, Bernadette Lyra operacionaliza vários aspectos ditos menores em sua poética. Sendo ela uma capixaba (periférica em relação ao Brasil, também feito periferia em relação à “tradição” literária ociden-

tal) e, mais, sendo ela mulher (periférica em relação ao território dominante, o homem), sua obra trabalhará as tensões presentes no embate entre essas demandas e as levará para além das fronteiras da linguagem. No curto espaço deste texto, deter-nos-emos na análise do feminino em Bernadette em dois de seus contos, presentes nos livros *As contas no canto* (1981) e *Corações de cristal ou A vida secreta das enceradeiras* (1984). Tome-mos, como exemplo analítico inicial, o conto “Cançoneta da bela casada”, de *As contas no canto*. Narrado em primeira pessoa por uma “dona de casa”, ele se constrói como uma mistura de concisão e perversidade. Transcrevemos aqui o texto integralmente:

Por trás do círculo a fera me observa.
Entre ela e mim põe tácito concerto. Aqui possuo
colchão de espuma
tevé a cores
talheres de alpaca
taças de cristal.
Aqui estabeleço reino. Neste aro de ferro por onde rodo – com pul-
seiras de ouro e pingentes de prata – devorando os dedos. (LYRA,
1981, p. 30)

Desde a primeira linha sabemos estar no plano de uma narrativa a um só tempo fantástica e terrível. A dicção da mulher que conta sua não história – menos história e mais trama, na verdade – já nos coloca a par de sua situação de enjaulada: as palavras “círculo” (que denota o espaço reduzido em que a ela é concedido transitar) e “fera” (que a observa e impõe também limites, via terror e ameaça) mostram bem o espaço do confinamento. Igualmente se poderia aludir à alegoria do circo, visto que círculo e fera seriam palavras pertinentes a esse “léxico circense”.

Além disso, o que a enjaula e apreende nessa situação mínima e sufocante é o próprio casamento: é fácil perceber que a fera a quem a narradora se refere se trata, na verdade, do marido. Há também a referência aos objetos que compõe o protótipo social de um lar feliz e que são elencados pela narradora, na forma de um rol de sua (in)felicidade no centro do conto: “colchão de espuma / teve a cores / talheres de alpaca / taças de cristal”, tudo compondo um ambiente mergulhado na normatização social e, por essa mesma razão, irrespirável. E, como consequência, a feroz ironia: “Aqui estabeleço reino”. Delimitada pelo espaço do aro de ferro (novamente a me-

táfora da gaiola), ela leva a ironia para além dos limites da narrativa, ou seja, reterritorializando-a ao transformar sua situação de cativa, desesperadora, em pura linguagem, também desesperadora, mais eivada de transgressão, representada pelo recurso irônico.

Outro conto particularmente interessante a respeito da representação feminina em Bernadette Lyra é “Família”, presente em *Jardim das delícias*. A história nos é contada por um narrador homodiegético, que sabemos parte da história (pois se refere à família como sendo sua), mas de sexo indeterminado, já que narra a “trajetória” de sua família e suas idiossincrasias de algum lugar próximo da sombra, ou seja, sem mostrar-se. O conto é estruturado, assim, como um álbum de retratos que é folheado/narrado ao leitor por esse narrador: “Esclareço que nossa família goza de excelente conceito entre a vizinhança e mora em casa própria financiada em dez anos pelo beeneagá” (LYRA, 1984a, p. 27) – são suas palavras iniciais, antes de introduzir o retrato dos membros da família. Assim, são descritos “Nosso avô”: um modelo de patriarca, repleto de citações e ditos profundos, mas que, às escondidas, se diverte com um baralho de mulheres peladas; “Nosso pai”: um “homem macho”, que não tolera quaisquer desvios da norma “nestes tempos em que proclama de bichas e maricas” (p. 27), mas que adora uma farra e mantém um caso com uma colega de repartição; “Não”: em que descreve o irmão rebelde de dezoito anos, “diferente” porque não trabalha nem estuda, dorme tarde, perambula pelas ruas e recebe as visitas com um “um olho de bobo e outro / olho de fogo” (p. 29). A discussão que Bernadette faz das tensões entre a normatização familiar e as fugas a esse sistema (caso do pai, por exemplo, que tematiza a velha dicotomia entre o homem de família X o homem da rua) já daria muito pano para manga – e muito papel para outro texto. Nosso objetivo aqui, no entanto, é a discussão do retrato das “mulheres da família”, traçados por esse narrador que, pensando bem, poderia ser uma neta/filha/irmã, invisível na trama, mas que narra com a tinta da acidez irônica já marcante da poética lyriana. Vejamos como nos é apresentada a avó:

NOSSA AVÓ

é uma fotografia em um álbum de pelúcia verde e estrelado de mofo. Duas vezes por ano, em sua sagrada memória, mandamos celebrar. Vem o padre Belchior com as mãos de cetim bem lavado, a tosse noturna, a bolsinha de balas para o nosso caçula – que é seu predileto – e a mania de bailar à cossacos (LYRA, 1984a, p. 27).

Ficamos sabendo, assim, que a avó é apenas uma fotografia na parede e que – como no poema de Drummond – dói em saudosa memória no seio da família. O fato de cristalizar a figura da avó, que, ao lado do avô, representa a base das relações familiares calcadas no binarismo patriarcado-matriarcado, evidencia que à mulher, mesmo na condição de fundadora do núcleo familiar, não é permitido falar: a avó é reverenciada, mas referenciada justamente porque é apenas um retrato na parede, que não fala, não opina e muito menos interfere nas regras/transgressões da casa. É bem verdade que seu retrato, conforme descobrimos pelas palavras do narrador, vem já manchado de mofo, o que nos mostra, outra vez, a implacabilidade da dicção lyriana: o próprio padre que celebra as missas em homenagem à falecida avó é um retrato de fingimento e de lassidão, típicos da instituição que representa, responsável pelo estabelecimento e, mais, pela conservação das convenções e normas morais, mas que, hipocritamente, as desvia e transgride. Isso fica patente pelas referências à pedofilia (“a bolsinha de balas para o nosso caçula – que é seu predileto”) e pela mundaneidade (“a mania de bailar à cossacos”). Uma análise mais detida nos mostra que a intenção do narrador é justamente a de apresentar a hipocrisia presente nessas relações, deixando o julgamento (se julgamento houver) a cargo das percepções e conclusões do leitor.

E, como seguidora do retrato mofado da avó, temos a figura da mãe. A propósito, outro recurso bastante utilizado nos contos lyrianos é a não nomeação de suas personagens, restritas a títulos, profissões, posições sociais etc. Essa é, pois, outra característica presente no contexto de uma literatura menor. Analisando os textos de Kafka, Deleuze e Guattari detêm-se sobre o fato de que o autor tcheco utiliza a letra K para designar muitas de suas personagens. E o que é K? Uma resposta simples diria ser o próprio Kafka. Mas não se trata apenas disso, de uma questão autoral e identitária. Com a palavra, Deleuze e Guattari:

[...] A letra K já não designa um narrador nem uma personagem, mas um agenciamento muito mais maquínico, um agente muito mais colectivo porque um indivíduo se lhe encontra ligado na sua solidão (só em relação a um sujeito é que o individual estaria separado do colectivo e cuidaria de seus próprios interesses) (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 41).

Assim, K é ninguém e todo mundo, uma vez que representa o carácter coletivo da enunciação a quem a narrativa se destina. No caso do conto “Fa-

mília”, a não nomeação da mãe tem o mesmo sentido e efeito: designar todas as mães que, personificando essa figura e toda a carga de normatização que ela representa, ligam o elemento individual ao agenciamento coletivo, que é, em verdade, o real destinatário (embora nem sempre seja o receptor) do texto. Assim é construída pelo narrador essa figura:

NOSSA MÃE

é uma dessas senhoras criadas à antiga, satisfeita com a vida doméstica, a Rainha do Lar. Docemente cose as meias dos filhos, lava a roupa na área do tanque, passa ternos, uniformes e escolhe gravatas. No verão, faz suéteres belíssimos que costuma guardar para o inverno. Aos domingos nos serve galinha, macarrão e farofa, além de um grande bolo cuidado por suas próprias mãos. Ao parti-lo, dele voam seus melhores dias seus mais caros sonhos que acabam por se estatelarem miseravelmente nos ladrilhos empapados de pinho e de sol (LYRA, 1984a, p. 28).

Representando o estereótipo da mãe, dona de casa e servidora dos filhos e do marido, Bernadette Lyra, em vez de reforçar, desconstrói o dogma do masculino-território, numa perspectiva crítica dessas mesmas instituições e comportamentos que descreve. Isso faz dela uma autora que opera o “devir-minoritário” do feminino, segundo as palavras de Nelly Richard:

[...] Qualquer escrita, pronta para alterar as pautas da discursividade masculina/hegemônica, compartilharia o “devir-minoritário” (Deleuze/Guattari) de um feminino que opera como paradigma de desterritorialização dos regimes de poder e captura da identidade, normatizada e centralizada pela cultura oficial (RICHARD, 2002, p. 133).

É, portanto, repisando o papel da mulher enquanto dona-de-casa-mãe-esposa que Lyra, por meio de seu narrador, opera esse paradigma de desterritorialização do qual nos fala Nelly Richard: servindo ao marido na escolha das gravatas, aos filhos na lavagem dos uniformes, à família com o preparo de um almoço e de um bolo, essa mulher, paradoxalmente, deixa o território feminino arquetípico para exercer, por via narrativa, um papel contundente de crítica a essas mesmas instituições justamente pela repeti-

ção de tais padrões de normatividade e de hegemonia do masculino. A avó (muda = retrato) e a mãe (muda = submissão) se completam num quadro de desconstrução dos mesmos papéis que desempenham. Não podemos deixar também de aludir, outra vez, à crueldade com que o narrador descreve os sonhos da mãe, estatelados junto aos respingos do bolo no ladrilho limpo com esmero e com dor.

Outro exemplo do reforço da representação da mulher pelo viés da submissão e do enquadramento nos padrões normativos – mesmo com o intuito de crítica paradigmática – é o conto “Lã de vidro”, presente no livro *Corações de cristal ou A vida secreta das enceradeiras*. Construído como uma entrevista feita entre duas mulheres, representadas apenas pelas letras P (pergunta) e R (resposta), o conto é o espaço para o exercício de reforço-transgressão dos padrões sexuais impostos às mulheres, por meio de respostas desabusadas e críticas, em que toda a trama presente no tecido social, no que se refere ao binarismo masculino-feminino, é posta em xeque. Vejamos o trecho inicial do conto:

P: Qual é a posição da mulher?

R: Comumente, do lado de baixo.

P: Não é disto que estamos falando. Já leu Betty Friedan? Shere Hite?

R: Não. Mas tomei chá com Rose Marie Muraro, uma tarde no campo.

(LYRA, 1984b, p. 65)

O uso do tom irônico para criticar o discurso político feminista, muito em voga na década de setenta, é bastante marcante dessa narrativa. Nesse sentido, ao criar uma personagem aparentemente “alienada” (o que, outra vez, mostra a quebra paradigmática do território por meio do reforço e da repetição da condição subalterna), serve para desterritorializar a própria ideia de engajamento político da mulher, o que, em princípio, seria torná-la idêntica ao território hegemônico, ou seja, o masculino. Assim, ao responder que o lugar da mulher é “Comumente, do lado de baixo”, e ignorar as “leituras pétreas” do feminismo naqueles idos (Friedan, Hite), a personagem entrevistada reforça criticando, quer dizer, retoma o discurso que é o da normatização para lançar luz e crítica sobre ele. Interessante é também notar que o fato de o conto se constituir de uma entrevista sugere que se trata de uma celebridade ou, ao menos, de uma voz audível, credenciada

a falar. Daí todo o desabuso que sai dessa fala – e o potencial político e coletivo (por isso menor) dessa mesma fala. Notamos também que o tom de crítica à discursividade combativa do feminismo da primeira onda (anos 70) está conectado, em Bernadette Lyra, ao combate ao radicalismo (e, por isso, a construção de um território: o discurso feminista) dessa fala, como observa o professor Francisco Aurélio Ribeiro em sua análise dos contos de Lyra. Diz ele:

Após o radicalismo do movimento feminista norte-americano, a partir da década de setenta, chega-se aos anos oitenta com a consciência da superação das diferenças apenas pelo fato biológico e a aceitação das diferenças entre os sexos, mas com uma necessária fonte de igualdade e de complementariedade (RIBEIRO, 1993, p. 147).

Nada mais apropriado, portanto, ao discurso dessa mulher entrevistada que aparece no conto: trata-se de alguém que quer ultrapassar a discursividade bélica de ataque ao masculino, com queimas de sutiãs e tudo o mais, para apenas dizer: sou mulher, deixa-me criticar o estado de coisas que aí está apenas pelo reforço dessa sentença, sou mulher! E esse tom de crítica por meio do reforço, como aqui vimos chamando, é potencializado nas perguntas-respostas seguintes, em que são colocadas pela entrevistada suas visões acerca dos papéis de homens e mulheres no sexo:

P: Imagine um homem. O que ele está fazendo?

R: Em primeiro lugar, despe a sunga. Teve uma ereção. Se examina no espelho. Em seguida, pega uma dessas regüinhas baratas, de plástico. Mede o pau e faz cara de nojo. Toda a sua alegria se esvai.

P: O tamanho?

R: Uns doze centímetros, mais ou menos. É a causa de sua tristeza. Tenta recordar-se de algo que leu no Pasquim: “o tamanho não é desempenho” ou outra coisa do gênero.

[...]

P: Está bem. Imagine uma mulher, agora.

R: Todos estão aplaudindo. Aos milhões. Sentados em frente a suas telas de algumas polegadas. Aplaudindo e cantando: “olha que coisa mais linda, mais cheia de...” Ela tem mesmo um corpo! Não sua, não molha, não cheira. Digamos, assim como a Vênus de Milo. Não, não, como a Vitória de Samotrácia. Acaba na parte inferior do pescoço.

P: Onde está a cabeça?

R: Não tem a menor importância. Ela tem um traseiro capaz de vender qualquer marca de refrigerante.

(LYRA 1984b, p. 66-67)

É por meio do obsceno e até mesmo do chulo que são reforçados, aqui, os estereótipos de homem e mulher, reduzidos a instrumentos sexuais: pau e traseiro. Por um lado, a entrevistada nos apresenta os dados da chamada crise do macho, representada pelo homem que, frustrado e frustrante, mede seu pênis diante do espelho e se desespera com o resultado. Por outro, reforça o estereótipo da mulher exposta na tela da televisão, sem cabeça (como a Vênus de Milo ou a Vitória de Samotrácia, esculturas famosas justamente por terem as cabeças decepadas), mas com “um traseiro capaz de vender qualquer marca de refrigerante” (ou de cerveja, trazendo a discussão para nossos tempos). Em ambos os casos, há o recurso à desconstrução do território hegemônico, seja pela representação de um homem de falo diminuto, como no primeiro caso, seja no reforço à mulher de dotes abundantes e cabeça inexistente, no segundo. Voltamos, assim, como uma cobra que morde o próprio rabo, ao início do nosso argumento, quando classificamos a literatura de representação do feminino de Bernadette Lyra nos quadros do conceito de literatura menor, de Deleuze e Guattari: trata-se de uma literatura em que o uso da língua, pela crítica ou pelo reforço, reterritorializa o sentido do que comunica. Ora, com a palavra, os autores:

Em geral, a língua compensa, efectivamente, a sua desterritorialização por intermédio de uma reterritorialização no sentido. Por deixar de ser um órgão de um sentido, torna-se um instrumento de Sentido. E é o sentido, enquanto sentido próprio, que preside à afectação de designação de sons (a coisa ou o estado de coisas que a palavra designa), e, como sentido figurado, a afectação de imagens e de metáforas (as outras coisas a que a palavra se aplica sob certos aspectos ou certas condições) (DELEUZE, GUATTARI 2003, p. 45).

E, nesse caso, a condição a que a língua foi tensionada na equação sentido→Sentido é justamente a de rever e ressignificar os papéis impostos pelo binarismo homem-mulher e revirá-los de seu sentido de normatização para o seu sentido de reterritorialização, ou seja, reforço e crítica. Assim, a

literatura produzida por Bernadette Lyra, principalmente nos contos de seus três primeiros livros, reflete a condição da mulher no contexto da sociedade pós-moderna, ainda que eivada de normatização e de territorialização masculina, hegemônica e patriarcal. Reflete também a transgressão – via ironia, uso e abuso do obsceno e reforço dos estereotípicos sociais – dessa mesma norma, des e reterritorializando-a, via crítica, tecida com acidez e riqueza linguística e narrativa, inscrevendo a autora e sua obra nos quadros de uma literatura cheia de tensão e de transgressão, de significação e revolução: uma literatura, enfim, menor.

Referências

AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira. **Anjos cadentes, a poética de Bernadette Lyra**. Campos de Goytacazes: Academia Campista de Letras, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: para uma literatura menor**. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

LYRA, Bernadette. **As contas no canto**. Vitória: FCAA, 1981.

LYRA, Bernadette. **Corações de cristal ou A vida secreta das enceradeiras**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

LYRA, Bernadette. **O jardim das delícias**. Vitória: FCAA, 1984.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Modernidade das letras capixabas**. Vitória: Ufes, 1993.

RICHARD, Nelly. A escrita tem sexo? In: _____. **Intervenções críticas: arte, cultura, gênero e política**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correia Castelo. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

**DOÇURAS DE UM CRONISTA
EM ESTADO BRUTO:
JOSÉ CARLOS OLIVEIRA
NO ANO QUE NÃO TERMINOU**

José Irmo Gonring³⁵

Frases como “você leu o Carlinhos de Oliveira hoje?” iniciavam polêmicas que poderiam se estender pela noite adentro.

Beatriz Resende

Nosso conceito de cronista em estado bruto diz respeito ao conjunto da produção do autor em um determinado período, em confronto com o livro de textos selecionados que ele publica, depois de terem saído em jornais e revistas. Em estado bruto é como está José de Alencar em *Ao correr da pena*, livro que não descarta nenhum de seus textos semanais para

35 Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <jose.irmo@gmail.com>.

jornal, em 1854 e 1855; Machado de Assis, em *A semana I* e *A semana II*; e José Carlos Oliveira, na obra póstuma *O diário da patetocracia*, que cobre todo o ano de 1968. Mas desse ano ele só escolheu oito textos para o livro *O saltimbanco azul*, seu terceiro e último volume de crônicas publicado em vida. Nosso propósito é explorar as “sobras” e mostrar como elas são um manancial de textos que vão além da produção colada nos fatos históricos e graves do momento, neste caso, com tratamento equivalente ao dado a artigos de opinião. O cronista em estado bruto é o que deve ser apanhado na totalidade de seus textos publicados em jornais ou revistas, diários, semanais, com altos e baixos e rasuras, e não no objeto “livro de crônicas”, seleção dos melhores momentos, publicado alguns anos depois da sua certidão de nascimento.

É possível garimpar, nos textos de 1968 reunidos em livro, histórias do cotidiano, frivolidades e intimismo, tratados com humor e leveza, segundo a fórmula da crônica carioca. Os textos que o próprio autor descartou de sua seleção para livro ainda encantam o leitor de nossos dias, como constatamos num trabalho com grupos de alunos do Curso de Comunicação da Ufes, nos últimos cinco anos.

O título de nosso capítulo faz referência ao livro do jornalista e escritor Zuenir Ventura, que trata de um dos anos mais marcantes de toda a história nacional, até culminar com o AI-5, no dia 13 dezembro: *1968: o ano que não terminou*. Nesse livro, o jornalista José Carlos Oliveira é citado como um perspicaz analista dos fatos, com seus 34 anos e colunista do Caderno B do *Jornal do Brasil*. “Talvez mais do que qualquer cientista social, ele intuiu que naquele momento o governo estava empurrando para a margem o seu futuro: ‘Aqueles jovens inconformados, rebeldes, impacientes, incompreendidos’” (VENTURA, 1988, p. 48).

José Carlos Oliveira, jornalista, cronista e romancista capixaba (1934-1986), por mais de 20 anos trabalhou naquele que era o principal jornal do país, o *Jornal do Brasil*. Sua coluna era leitura obrigatória no circuito Ipanema-Leblon, que ditava a moda e inaugurava ou importava e disseminava os mais irreverentes ou controvertidos comportamentos sociais nos anos 60 e 70. Mas seus textos viajavam país afora, nas páginas do respeitado *JB*, naquele momento.

Depois de trabalhar por dez semestres o livro *Diário da patetocracia – crônicas brasileiras, 1868*, obra póstuma de José Carlos Oliveira, em oficinas de crônicas com alunos do Curso de Comunicação da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), estamos de acordo com a opinião do prefaciador,

Bernardo de Mendonça. No texto “Carlinhos, a rainha e o ato (nota à edição)”, ele afirma que o autor era “rigoroso consigo mesmo”, porque incluiu no livro *O saltimbanco azul* (1979) só os textos relacionados com a visita da Rainha da Inglaterra. São exatamente oito textos, em sequência, com o valor de uma reportagem.

Todavia, felizmente o resgate que a Editora Graphia faz das “sobras” desse ano nos coloca face a face com aquela massa de mais de 170 textos “refugados” pelo próprio autor. Escritos que nos dão a dimensão histórica de um ano atípico, 1968, no Brasil e no mundo, visto pelo filtro de uma personalidade singular, que não contemporizava com a esquerda e a direita, no momento em que os fatos políticos se sobrepunham até às mais marcantes conquistas comportamentais da segunda metade dos anos 60. Se José Carlos Oliveira selecionou entre mais de mil textos escritos nos dez anos anteriores o seu material para o livro de 1979, cabe a pesquisadores e críticos revisitar esse acervo e posicioná-lo devidamente no cenário da crônica brasileira. É o que estamos tentando fazer. Em 1968 ele publicava seis vezes por semana e em outros anos, mesmo que diminuísse sua produção, ela não era inferior a três vezes por semana. A partir de seu segundo livro de crônicas (*A revolução das bonecas*, 1967), Carlinhos enfim levou a sério seu projeto adiado de ser romancista, chegando a colocar um de seus livros, *Terror e êxtase*, na cabeça da lista de vendagens e conseguir a façanha de chegar à quarta edição com essa obra, em pouco tempo, sem contar a de capa dura pelo Círculo do Livro.

Essa ênfase na prosa e o sucesso daí obtido seguramente contribuiu para o autor centrar o foco na produção de romances – o que fazia inclusive em forma de folhetim, em sua coluna no jornal –, não se tendo notícia de seu interesse em garimpar material para outros livros, nessa fase que vai de 1967 a 1979 e também nos anos seguintes, ainda na função de cronista do *JB*. Por isso, felizmente, obras póstumas de organizadores como Jason Tércio vieram a brindar o público de um outro tempo com farto material “refugado” pelo autor. Mas o gesto inaugural foi o da Editora Graphia, na série “Revisões”, com esse substancioso *Diário da patetocracia*, datado de 1995, mais de dez anos após a morte do autor.

No nosso trabalho com os alunos, cujo objetivo é propagar a obra do capixaba José Carlos Oliveira quando se tem um renovado interesse pelo “jornalismo literário, vemos como os estudantes admiram sua coragem, seus recursos expressivos e se divertem com boa parte dos textos – muitos daqueles que o autor excluiu de sua seleção. Ficam curiosos sobre a possibi-

lidade de se escrever assim, naquele momento difícil da vida nacional, com críticas e ironia, além de seus argumentos de pensador democrático, quando se trata de política, manifestações estudantis, censura a artes e espetáculos, etc. Então explicamos que era o ano de 1968, e ainda não havia censura prévia na imprensa. O AI-5 sairia justamente do dia 13 de dezembro daquele ano. Um dos textos em que Carlinhos se expressa com desenvoltura argumentativa tem esse longo título: “Todo Presidente da República, por sua própria natureza, será necessariamente um brilhante crítico teatral?”, que reproduzimos e comentamos mais à frente.

A longa citação de duas crônicas (a outra é “O drama do marido baixo”) cumpre, neste capítulo, o propósito de apresentar ao leitor o calibre do texto de José Carlos Oliveira, a par de situar seu potencial argumentativo, sua argúcia e seu compromisso com a realidade política e social, em oposição à sua imagem de intelectual boêmio que ele mesmo cultivou. Nos textos de 1968, Carlinhos dá mais ênfase ao sério, ao útil, em vez de ao frívolo e ao fútil, as quatro palavrinhas históricas que, segundo o mestre Machado de Assis, faziam fixar de pé a cadeira da crônica.

Aliás, José Carlos Oliveira lamenta, anos depois, ter gastado oitenta por cento de seus textos com política; coisa séria, portanto. Não deve ter sido fácil para ele, que afirmou: “Sou um filhote da geração Rubem Braga”, na crônica “Um brinde à esperança”, em 08/01/78 (OLIVEIRA, 2006, p. 201). Mas nos interessa é recuperar, do meio da gravidade dos temas, as “doçuras”, que teriam filiação braguena, para honrar o compromisso assumido no título deste texto.

Em 183 textos examinados, não deve chegar a um terço os que podem se enquadrar na categoria das crônicas leves, líricas ou bem humoradas, sem um tom de argumentação ou alguma intenção analítica ou persuasiva. São as “doçuras”, mesmo que às vezes temperadas com pitadas bem dosadas de ironia. Em nota final, relacionamos os títulos desses textos.

Literatura?

Um confronto com o que foi publicado em jornal por Clarice Lispector no mesmo ano de 1968 mostra como a autora abusou da liberdade que o colunista tem para explorar outros gêneros, trocando o par “jornalismo/literatura” com que se tem definido a crônica por “ficção”. No caso dela, contos e trechos de romance. Mas não vamos aqui nos deter numa reflexão sobre

gêneros, que será um dos itens de um trabalho mais longo, denominado “A crônica e a crônica de José Carlos Oliveira”, em que se poderá explorar a diferenciação possível entre a crônica, o artigo e, numa fronteira mais tênue, entre a crônica e o conto, às vezes só possível de definir com o auxílio do paratexto.

É senso comum que crônica é “jornalismo e literatura” (fato que parece não ter sido ainda suficientemente estudado), mas podemos afirmar que há uma intenção literária nunca disfarçada nos textos publicados em *O diário da patetocracia – crônicas*, 1968. Consideramos possível analisar essa produção pelo viés da doutrina de Bakhtin, que acusa graus de literariedade em todos os textos, mesmo os mais jornalísticos, como os artigos, que por sua natureza são mais centrados nos aspectos referenciais da linguagem, e não relacionamos na categoria das “doçuras”.

Assim, é possível vislumbrar, no citado livro, que cataloga em sequência os textos publicados em 1968, até a pulsação de um elemento que Bakhtin inclui na categoria da romanticidade, fato ainda mais patente quando são lidos deslocados no tempo e no espaço, o que requer um maior recurso da imaginação do leitor, 46 anos depois dos fatos que motivaram a enunciação; ou o auxílio de notas de rodapé, uma necessidade não suprida na obra com que estamos trabalhando.

O autor em estado bruto, no caso de José Carlos Oliveira em 1968, é também um autor embrutecido, dadas as circunstâncias políticas do país, para alguns sob um regime de exceção, para outros uma ditadura militar de direita, mas, sempre, com ingerência nos direitos individuais de expressão na comunicação e nas artes; e em função do lugar do autor, que é um deslocado social e geograficamente, somando-se a suas idiossincrasias e seu propalado gosto pelo álcool. Esse estado bruto expõe as fraturas do autor, no seu embate com a realidade, na sua resposta diária aos fatos sociais considerados importantes, mas também aos mais mezinhos, como o encontro com uma antiga paquera na noite carioca. Que material se extrai daí, que possa interessar ao público leitor?

Nosso olhar sobre esse livro, então, pretende flagrar os raros momentos em que o autor se dá ao luxo do riso ou do leve intimismo, incluindo-se até as oportunidades de avaliar os graves acontecimentos ou o clima do contexto pelo ângulo da ironia e do deboche. Poderíamos dizer: ousa rir. Aqui, valemo-nos de uma referência à tese e livro de Daniel Kupermann: *Ousar rir – humor, criação e psicanálise*, ao se referir ao humor como visto em Freud: “Longe de ser descrente e niilista, é a afirmação radical do erotismo e do desejo frente à adversidade [...]” (KUPERMANN, 2003, p. 19).

Vejamos então um texto (provavelmente um exercício de imaginação, a partir de dados da realidade) em que o autor debocha de sua própria condição, de sua virilidade machucada. Trata-se da crônica “O drama do marido baixo”. Como segue.

Ontem, ao voltar do trabalho, cumpri como sempre o meu ritual vespertino. Tirei o paletó, afrouxei a gravata, preparei uma dose de uísque, sentei-me na cadeira de balanço e comecei a bebericar o divino fortificante escocês. Essa cerimônia cotidiana me faz bem. Gosto de estar assim, nessa hora, bebendo e contemplando minha mulher, Heloísa, que na poltrona do outro lado da sala, com as pernas cruzadas sobre o espaldar, lê vagarosamente um jornal. Mas ontem ela interrompeu bruscamente a leitura e me olhou de um modo inteiramente novo. E disse: “Infelizmente, temos que nos separar”. Fiquei algum tempo apatetado, com o copo na mão, e finalmente consegui articular esta pergunta: “Como disse?” “Você ouviu bem”, respondeu ela. “A separação é inevitável.” “Mas somos tão felizes”, argumentei. “Felizes?”, repetiu ela, com entonação feroz. “Felizes nós? Você acha que uma mulher pode se considerar feliz ao lado de um homem que só a desposou para compensar um complexo de inferioridade? Responda.” Balbuciei qualquer coisa que não recordo. O fato é que não tinha resposta. “Minha querida”, supliquei, “por favor, desejo maiores esclarecimentos. De que é que se trata?” Num salto ela se despencou da poltrona e veio parar a um passo de mim: “Leia”, disse, e me entregou o jornal aberto na página 11, Segundo Caderno. Comecei a ler um artigo intitulado *Por que não usar cílios postiços?* Heloísa, porém, arrancando o jornal de minhas mãos, comentou: “Engraçadinho! Não se faça de desentendido. Estou pedindo que você leia o artigo *A sedução feminina segundo Hitchcock*, sobretudo o parágrafo número 11”.

“Uma mulher alta deve procurar um homem alto. Mesmo que ela seja muito segura de si, como Ingrid Bergman, deve transigir usando sapatos de salto baixo. Se um homem de baixa estatura parece interessar-se por você, positivamente está procurando compensar sua inferioridade a esse respeito. A mulher alta não deve ser um tipo galanteador nem se prender ao homem como uma trapadeira. Psicologicamente, um homem sente-se superior a uma mulher mais baixa do que ele – e isto constitui toda a vantagem da mulher baixa”.

Compreendi instantaneamente. Acontece que Heloísa tem 1,75, ao passo que eu sou apenas dois dedos maior do que Napoleão Bonaparte. (A comparação, aliás, é um tanto paranoica, traindo o meu sentimento de inferioridade.) Mas, meu Deus, com complexo ou sem complexo, amo Heloísa, e decidi lutar pelo meu amor:

— Lembre-se de Ingrid Bergman, minha querida. Rosselini era um tampinha e no entanto...

— E no entanto, redragüiu ela, foram de tal modo infelizes que começaram a fazer maus filmes. E hoje estão separadíssimos.

— Está bem, está bem. Mas, e o caso de Carlo Ponti? Ele também é baixotinho, e, no entanto, a Sophia Loren é tarada por ele.

— Não me venha com Sophia Loren – disse ela. – Essa é das tais mulheres altas que se prendem ao homem como uma trepadeira, de acordo com as palavras de Hitchcock. O fato é que não fico nem mais um dia sob o mesmo teto com um homem cuja cabeça mal chega ao meu ombro. Faça o favor de arrumar suas coisas e ir para um hotel.

Obedeci. Humilhado, mas obedeci. Agora não sei o que faça. Estou num pequeno hotel de Copacabana e não compreendo como pode um jornal tão conceituado, do qual sou assinante e cujas histórias em quadrinhos leio, incutir ideias malsãs no cérebro da minha esposa. Será isso o que se chama imprensa marrom-glacê? Mas pouco importa, pois o mal já está feito. A única solução será, talvez, publicar na mesma página, com o mesmo destaque, um anúncio capaz de despertar o ciúme de Heloísa. Um texto mais ou menos assim: “Escritor recentemente desquitado procura jovem e formosa anã para fins de casamento sem motivações freudianas. Um metro e meio no máximo – quando de saltos altos” (OLIVEIRA, 1995, p. 21-22).

Não por acaso, o texto, no final, refere-se jocosamente a “motivações freudianas”. José Carlos Oliveira fez análise, e o fato de frequentar psicanalistas é assunto para uma crônica, no mesmo livro.

A coluna do cronista é como um grande divã, em que ele, em alguns momentos, ousa provocar o riso, mesmo o momento sendo sério, porque sabe que isso pode ser feito com a anuência, o aplauso e o engajamento do público, aqui representando o papel do analista que ousa rir com ele, numa atitude de cumplicidade que é transgressão da norma, mas é uma demanda do corpo social superior à norma.

Esse humor pode ser ferino e chegar por outra via, estar velado sob uma roupagem de texto sério, como na crônica, que não catalogamos na lista das “doçuras”: “Todo Presidente da República, por sua própria natureza, será necessariamente um brilhante crítico teatral?” Vejamos:

O Presidente Costa e Silva teve na semana passada uma atitude surpreendente. Mas, para meu espanto, ninguém se declarou surpreendido.

Sabe-se que o Ministro da Justiça pensa uma coisa a respeito de censura a peças de teatro e filmes, enquanto os dois militares com maior poder na Censura pensam outra coisa, e bastante diferente.

O Ministro Gama e Silva recebe os artistas com sorrisos e diz coisas que são interpretadas como manifestações de liberalismo. Já o General Façanha prefere acreditar que o cinema brasileiro esteja infiltrado de prostitutas, homossexuais e comunistas, e o Coronel Campelo se sentiria extraordinariamente feliz se pudesse fazer com que os nossos dramaturgos engolissem os palavrões escritos em suas peças.

As coisa estavam assim, bastante claras e até mesmo um tanto divertidas. A pessoa fazia um filme, o General Façanha metia a mão, a pessoa recorria ao Ministro da Justiça e este prometia deixar o negócio passar. Ou então um camarada escrevia uma peça, o Coronel Campelo proibia a encenação, o camarada corria ao ministro e este novamente mandava uma brasiinha liberal (OLIVEIRA, 1995, p. 53).

Para encurtar a história, ela continua assim: alguém “entregou pessoalmente” a peça *Santidade* ao Presidente da República, que leu e enviou cópias aos diretores de jornais para que “apreciassem as pornografias e blas-

fêmias ali contidas”. “Os senhores mesmos leiam”, disse o Presidente, “e depois me telefonem dizendo o que acharam” (OLIVEIRA, 1995, p. 52-53).

José Carlos Oliveira considera então que o liberalismo do Ministro da Justiça “se encontra sob suspeita”, que é ainda maior com relação aos jornalistas, “já que o Presidente, falando aos diretores de jornais, estranhou a excessiva publicidade que os jornais dedicam à classe teatral, no que diz respeito aos problemas criados pela Censura” (OLIVEIRA, 1995, p. 53). O cronista considera o desfecho do caso “desalentador” e vai à luta:

Mas, esmagado pelo desalento, ainda me parece lícito fazer uma pergunta: Ei-la: o fato de um cidadão ser Presidente da República lhe dá autoridade para se intrometer em questões de expressão artística? Ainda se fosse o Marechal Castelo Branco, que quase toda semana ia ao teatro... O Marechal Costa e Silva, não, este nunca ninguém viu em plateia alguma. Como Presidente da República é possível que ele esteja mandando brasa – mas, como espectador teatral, não se pode imaginar brasileiro mais por fora. Se ele não gostou de *Santidade*, o problema é dele.

Temos o direito de falar assim, porque o mesmo presidente da República, dois ou três dias depois de tomar aquela atitude surpreendente, declarou que muita gente quer mudar a Constituição, mas ele não quer. Pois bem, nessa Constituição que tanto lhe agrada não há uma única linha conferindo aos Presidentes da República uma clarividência automática diante de uma obra de arte” (OLIVEIRA, 1995, p. 54).

Em “Todo presidente...” a estratégia narrativa empregada é a de historiar os fatos com riqueza de detalhes, abusar da função referencial da linguagem, não brincar em serviço, empilhando uma munição textual que parodia o discurso jornalístico. O fecho obedece precisamente à linha de argumentação, como um editorial da página de opinião (inclusive seu tom, o da solenidade), mas pode ser traduzido por uma expressão complementar do tipo “tomou, papudo?”. Toda a força expressiva do texto recai no fato de o presidente estar sendo incoerente, e para isso o autor agencia uma máquina reflexiva que corresponde a um silogismo. Se a Constituição não confere ao presidente da República a competência de criticar peças teatrais, se o presidente da República andou dizendo que não quer mudar essa Constituição, logo, o presidente está se excedendo no seu modo de exercer o poder, podendo a livre expressão artística.

É de se notar que o autor produz “sensação”, ao final do texto. E que esse sentimento faz parte da categoria da “estética”, do grego *aisthesis*. Ou seja, uma resposta equivalente ao domínio do estético foi induzida com materiais que não exploram a função poética da linguagem, são puro “logos” a serviço de um jogo argumentativo com uma intenção (um *ethos* – para citar Linda Hutcheon). Essa é mais uma possibilidade de o texto ser literatura (arte), além do ritmo e do material sonoro, que caracterizam a melopeia, como conceituado por Ezra Pound. Mas é o movimento narrativo (ritmo) que possibilita esse jogo, como se fossem fotogramas de um filme que se comunicam pelo contraste dos conteúdos, quando os significados vão se somando, até se chegar ao fecho, que só pode ser apreendido com a exata compreensão de cada passo, de cada “premissa”. Esse movimento é um *a priori* formal do âmbito do estético, uma moldura *sine qua non* da expressão linguística, condição essencial para que o filme das palavras projete significados que se encaminham para o final feliz. Nesse caso, a compreensão da mensagem em sua intenção irônica. Paralelamente, todos esses elementos agenciados (a logopeia implica a melopeia e produz-se a fanopeia; não há logos sem ritmo e som) trafegam no campo de uma entonação que é pura paródia das práticas discursivas do dia a dia jornalístico. Tudo isso que caracteriza o dispositivo da linguagem referencial jornalística fica subjugado à intenção jocosa, já prefigurada no título. Não por acaso, longo, o mais longo de todos os títulos do livro O diário da patetocracia.

Esse texto, pela gravidade do fato e pelo *ethos* persuasivo, não está catalogado na nossa relação de “doçuras”. Todavia, pelo exposto, merece.

Desde os folhetins

Já estão nos folhetins de José de Alencar e Machado de Assis a leveza, o lirismo, a picardia, o humor e o sabor brasileiro da crônica que floresceria com força a partir dos anos 30 do século XX, com Rubem Braga, Bandeira e Mário de Andrade, principalmente. Alencar, em 1854, se rebela contra a forma do folhetim noticioso, antecipando uma proposta lúdica que não passará despercebida a Machado de Assis, poucos anos depois. O Alencar jornalista (que já se dizia escritor!) desenha, como um pioneiro, o que seria o formato da crônica brasileira. Ao conferir corpo a essa tendência, o crítico Machado refina progressivamente seu texto e deixa, no final de sua experiência como jornalista, uma frase lapidar que pode ser considerada um programa: “Eu gosto de catar o mínimo e o escondido...”. Fará escola

entre os principais cronistas brasileiros, como o capixaba Rubem Braga, com seus textos leves, líricos, construídos a partir de minúcias do cotidiano que não teriam o valor de notícia. Ou seja, com ele esse gênero que se denomina crônica se descola definitivamente do fato jornalístico.

Fazemos essa digressão, na antessala de finalização do nosso capítulo, para assinalar que, com essa prática renunciada por Alencar, Machado e Bilac e assumida definitivamente por Rubem Braga e outros seus contemporâneos, a crônica afastou-se do jornalismo e se transformou em literatura – ou, melhor dizendo, “uma” literatura. Compromissada com o entretenimento, o escapismo, e esteticamente vinculada ao modernismo, na forma, mas, na sua vertente lírica – a mais poderosa –, ainda identificada com o romantismo rural e urbano, nos conteúdos.

Não podemos omitir esse ponto de vista se pretendemos demarcar o engajamento novamente jornalístico de José Carlos Oliveira, nas crônicas de 1968. Parou de escrever textos em que dava o troco na vida, como resposta atrevida e cruel às propaladas “humilhações” que recebera, aos baques que levou. E ofereceu uma resposta, pessoal, a única possível, às demandas de um tempo em que estavam em perigo as liberdades do indivíduo, no Brasil e no mundo, um mundo extremamente ideologizado em torno do binômio direita e esquerda.

Em “Potencial indagativo da responsabilidade”, Irene Machado nos situa nesse conceito de Bakhtin que remete para o domínio da ética. Cito:

O aspecto conceitual mais problematizador do conceito de responsabilidade é aquele que aponta para o devir e inacabamento. [...] a arquitetônica da responsabilidade revela-se um projeto conceitual sobre o espaço das relações dialógicas produzidas pelo homem em seus embates.

O gesto conceitual de Bakhtin introduz um pensamento que se propõe, assim, complementar ao domínio da mecânica com o seu oposto, o domínio da arquitetônica. O mundo das relações arquitetônicas é o mundo do homem que fala, que se interroga sobre si, sobre seu entorno e, ao fazê-lo, articula relações interativas, conflituosas, imprevisíveis capazes, no entanto, de enunciar respostas a partir das quais constrói conhecimentos. Este é o mundo dos eventos, dos atos éticos e da atividade estética de que se ocupou Bakhtin [...] (MACHADO, 2009, p. 2).

Para esse engajamento ético José Carlos Oliveira manejou sua pena, em cerca de dois terços dos textos de 1968. Nos outros, estava afrouxando a gravata, olhando a mulher da cadeira de balanço e dando asas à imaginação criadora. Ninguém é de ferro, né?

Foi assim que, entre os ataques aos russos pela invasão da Tchecoslováquia (no que se indispunha com a esquerda nacional) e as condenações à guerra do Vietnã, ao trânsito assassino e os exageros da censura no teatro, à tensão das passeatas, abriu os respiros para a minissaia, as delícias irreverentes dos tropicalistas, as clareiras dos papos amenos com os amigos como Tom e Vinicius. Isso a que chamamos doçuras.

Em uma de suas crônicas recentes, Luis Fernando Verissimo faz uma distinção entre os termos “incrível” e “inacreditável”, que “querem dizer a mesma coisa – e não querem” (“Incrível e inacreditável”, *A Gazeta*, 13 fev. 2014, p. 19). Um “é difícil de acreditar de tão bom”, o outro significa que “você se recusa a acreditar, de tão nefasto, nefário e nefando – a linha média do Execrável Futebol Clube”. Na lista do primeiro caso, ele considera: “Incrível, realmente incrível é o brasileiro que leva uma vida decente mesmo que tudo à sua volta o chame para o desespero e desforra”.

Incrível é que José Carlos Oliveira tenha escrito doçuras no tenso e denso ano de 1968, para amenizar pelo menos os sábados e domingos dos leitores.

Referências

KUPERMAN, Daniel. **Ousar rir** – humor, criação e psicanálise. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

MACHADO, Irene. **Potencial indagativo da responsabilidade**. [Resumo expandido de trabalho apresentado nas Rodas de Conversa Bakhtiniana] São Carlos, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/4216578/Potencial_indagativo_da_responsabilidade>. Acesso em: 20 out. 2016.

OLIVEIRA, José Carlos. **Diário da patetocracia** – crônicas brasileiras, 1968. Rio de Janeiro: Graphia, 1995.

OLIVEIRA, José Carlos. **Máscaras e codinomes**: o espetáculo da política brasileira (1961-1984). Sel. e org. de Jason Tércio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

RESENDE, Beatriz (Org.). **Cronistas do Rio**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

VENTURA, Zuenir. **1968**: o ano que não terminou. 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

VERISSIMO, Luis Fernando. Incrível e inacreditável. **A Gazeta**, Vitória, 13 de fevereiro de 2014, p. 19.

Nota

Relação de crônicas de José Carlos Oliveira catalogadas na categoria “doçuras”, a partir de leitura do livro *Diário da patetocracia: crônicas brasileiras*, 1968.

“Até Carolina” (p. 6), “A moça feia” (p. 7), “Meu inimigo artificial” (p. 10), “A solução final” (p. 11), “Assim também não” (p. 12), “Notas frívolas” (p. 14), “O drama do marido baixo (p. 21), “O próximo Natal vai ser um estouro” (p. 24), “Ela” (p. 30), “Longe do Otto” (p. 41), “Um problema bem resolvido” (p. 46), “Tom e Vinicius” (p. 59), “John e Jack” (p. 71), “Dois sambas” (p. 83), “Papo furado” (p. 85), “Dois perdidos numa tarde linda” (p. 86), “As laranjas” (p. 91), “As laranjas (2)” (p. 93), “Carta entreaberta” (p. 97), “Em Brasília” (p. 99), “Um clube chamado Brasília” (p. 102), “Brincadeira tem hora” (p. 103), “O mistério do broche perdido” (p. 113 – o seu lado frívolo do qual não sente vergonha), “A geração discoteca” (p. 116), “História de um bife” (p. 118), “A equipe ideal para o México” (p. 123), “Domingo” (p. 138), “Uva Branca contra um sequestrador de presidentes” (p. 141), “Assim é (se lhe parece)” (p. 145), “Psicologia do torcedor” (p. 146), “O churrasco é civil ou militar?” (p. 148), “Roda de artistas” (p. 154), “Ontem e hoje” (p. 155), “Os terroristas não mandam flores” (p. 156), “As palavras e o que elas significam” (p. 159), “Ora, pílulas” (p. 161), “Baleias à vista” (p. 171), “Chá e simpatia” (p. 174), “Pausa para descansar a cuca” (p. 176), “Mergulho na paisagem” (p. 178), “Os escravos de Jó” (p. 180), “Aqui em Minas” (p. 182), “São Paulo, ida e volta” (p. 191), “Noite em lágrimas” (p. 195), “Quem?” (p. 198), “Viva a rainha” (p. 204), “Sábado” (p. 205), “Lúcio” (p. 207), “Primavera” (p. 208), “A fina flor dos Ponte Preta” (p. 213), “O sabiá e a pílula” (p. 218), “A noite é realmente uma criança” (p. 221), “O mapa da mina” (p. 222), “Uma carta insolente dirigida a um grande sujeito” (p. 223), “Palmas para o governo... e atchim” (p. 226), “O inimigo das estrelas” (p. 229), “O sexo dos sabiás” (p. 230), “A invasão do teatro novo (um happening policial-estudantil)” (p. 231), “A volta de Sílvio Caldas” (p. 233), “Um estranho chofer” (p. 24), “Eu, Chacrinha por um dia” (p. 236), “Novembro é a solução” (p. 238), “Notinhas paulistas” (p. 239), “Glória a Elizabeth” (p. 241), “Tudo acontece no Leblon”

(p. 245), “Batendo papo” (p. 247), “O morro da mangueira saúda a rainha e pede passagem” (p. 248), “Três dias na vida de Carlinhos Oliveira” (p. 250), “O Convite” (p. 251), “A casaca” (p. 253), “As condecorações” (p. 254), “Um fantasma na embaixada” (p. 256), “O momento supremo” (p. 257), “Sinfonia inacabada” (p. 259), “As férias do Sr. Charlot” (p. 262).

“DIANA NO NATAL”, DE SAULO RIBEIRO: ENTRE A LITERATURA *NOIR* E A LITERATURA ERÓTICA

Karla Vilela de Souza³⁶

Introdução

“Diana no Natal” é um conto de Saulo Ribeiro, contido em livro homônimo, de 2010, publicado pela Editora Causa. Basicamente, é um relato de uma comemoração natalina com uma prostituta. Seria apenas isso, se não fosse um conto de Saulo Ribeiro. O autor, motociclista na vida real e, apesar disso, amante da chuva, carrega para a literatura essas características e transfere para sua escrita muito desse seu gosto pelo ambiente chuvoso, crepuscular e sombrio, o que não deixa de ser um eficiente investimento à estética de sua obra, tornando-as bastante visuais. A começar pela capa do livro, que traz uma imagem da Beira Mar, no centro de Vitória, em um preto e branco com vida, não um preto e branco “qualquer”, ou seja, uma fotografia saturada, aproximando-se de um elemento cinematográfico – Saulo consegue montar toda uma atmosfera *underground*, representada pelo escuro da noite, às vezes pela chuva e, também, pelo jogo de cores: “Eu me sentia bem no escuro e patético na luz, invariavelmente” (RIBEIRO, 2010, p. 18). A maior parte de seus escritos se passa à noite e, como diz o antigo ditado popular, “à noite todos os gatos são pardos”. Percebe-se isso com seus personagens: boêmios, prostitutas, típicos “da noite” e sempre invisíveis à luz do dia, como é a personagem que compõe o título da obra: “meio invisível de vez em quando” (RIBEIRO, 2010, p. 11).

36 Licenciada em Letras-Português pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) – <karvile@hotmail.com>.

As várias matizes do *noir*

“Diana no Natal” utiliza-se de elementos estruturais e certo fator ambiental, bem como tratamento dado ao espaço e às personagens, e seus hábitos, característicos da narrativa *noir*. O vocábulo francês *noir* pode significar “preto”, “negro”, “escuro” e até “bêbado”. Utilizado mais amplamente nos domínios cinematográficos, o *noir* é um estilo norte-americano que dá origem ao *film noir*, surgido durante a Segunda Guerra Mundial. Há, além disso, um reconhecimento de um conteúdo *neo-noir*, que se aproxima dos filmes contemporâneos de ficção científica, por exemplo.

O termo *noir*, em literatura, por sua vez, associa-se ao gênero policial. E Dashiell Hammett e Raymond Chandler destacam-se como os pioneiros no investimento da ambientação sombria e tudo o que há de característico à sua volta. A crítica francesa compreende que essas narrativas se aproximam dos filmes americanos pelo caráter obscuro, perverso, misterioso. Na obra de Saulo Ribeiro, o *noir* não aparece como elemento de suspense para histórias policiais. Ocorre que Saulo utiliza a mesma ambientação característica da narrativa *noir* em “Diana no Natal”. Inclusive, escolhe o ambiente da realidade marginal, utilizando uma linguagem coloquial e, por vezes, vulgar, com gírias e palavrões – bastante comum à tradição *noir*. Esse fato favorece a escolha de temáticas-tabus, como a discussão da crença natalina, a prostituta (que sempre é mal vista pela sociedade), assim como o homem que se entrega à “vida mundana” noturna. Acredita-se que a escolha do período da noite como momento das ações é perfeita, visto que é uma ocasião comum para a existência da voz dos excluídos e oprimidos.

Ótima foi, também, determinada escolha onomástica, tendo em vista a origem do nome Diana: a personagem central do livro *Diana caçadora*, de Márcia Denser, confessado pelo autor, em conversa informal. A Diana de Saulo é uma prostituta, que, na verdade, se chama Roberta. Pode-se supor, por meio das falas no conto, que o cliente é bastante estudado, visto que discute com ela alguns assuntos e escolhe chamá-la por esse nome. Já Diana Marini é a figura da mulher pós-moderna: escritora e jornalista, trabalha e é bem sucedida profissionalmente. Enquanto sobrevive ao dia, vive a noite regada a bebidas, drogas, cigarro, sexo, sob as luzes de São Paulo. E, mais uma vez, percebe-se a combinação com o ambiente noturno, com a penumbra.

Assim, tal contribuição estética parece ser decisiva nessas obras, já que o *noir* – e este, representado para além de seu aspecto político – oferece arquitetura à obra de Saulo Ribeiro, o que promove um verdadeiro projeto

narrativo, pois, juntamente com o cenário noturno caracterizador, há também o homem que narra, aos seus olhos autoritários. De fato, o narrador-observador é parcial, uma vez que possui uma visão de predador, um olhar investido tanto em desejo quanto em ser cúmplice, o que confere uma busca pela confiança do leitor:

[...] tirou a roupa devagar enquanto falava, ficou de sutiã meia-taça preto e calcinha de algodão branca estampada com ursinhos, ela notou meu olhar abobalhado para a calcinha, colocou um risinho no rostinho iluminado e se desculpou, disse que era uma espécie de renúncia à sensualidade em nome do conforto, eu adorei aquilo [...] (RIBEIRO, 2020, p. 15).

Ela mês vestiu no robe e me jogou na cama, oba, mais uma que sabe o que quer, eu me deixei levar, ela entrou com uma chupada maravilhosa, coisa de profissional, eu olhava aquilo e pensava que era bacana saber quanto custam coisas assim, as namoradas costumam mandar contas lacradas cheias de exigências absurdas. Mas tive uma recaída recorrente, falei que tinha inveja do namorado dela por receber uma língua daquelas sem a camisinha, ela riu sem tirar o pau da boca, eu vi poesia nisso. Eu vejo poesia sempre em coisas assim, por isso prescindo de ler a maioria dos poetas (RIBEIRO, 2010, p. 17).

Nesse sentido, a subjetividade masculina da trama contribui para o desenvolvimento de uma *literatura noir*, na qual Diana ganha o foco da figura feminina sempre observada, enquanto o lusco-fusco faz o papel primordial de ensejo e ambientação.

Despindo a literatura

Se é permitido abrir um parêntese para uma caminhada pela vida de Saulo, paralelamente à vida que o próprio confere aos seus personagens, convém acrescentar: há algum tempo ocorreu, na Biblioteca Pública do Espírito Santo, uma exposição de literatura erótica. *Diana no Natal* lá estava, ao lado de *Cantáridas e outros poemas fesceninos*, de Paulo Vellozo, Jayme Santos Neves e Guilherme Santos Neves. Pode-se, então, dizer que *Diana* é literatura erótica?

Necessita-se, antes de refletir sobre isso, que se entenda a diferença entre literatura erótica e literatura pornográfica. Alexandrian (1994, p. 8), em *História da literatura erótica*, explica que:

A pornografia é a descrição pura e simples dos prazeres carnaís; o erotismo é essa mesma descrição revalorizada em função de uma ideia do amor ou da vida social. Tudo o que é erótico é necessariamente pornográfico, com alguma coisa a mais. É muito mais importante estabelecer a diferença entre erótico e obsceno. Neste caso, considera-se que o erotismo é tudo o que torna a carne desejável, tudo o que desperta uma impressão de saúde, de beleza, de jogo de-leitável; enquanto a obscenidade rebaixa a carne, associa a ela a sujeira, as doenças, as brincadeiras escatológicas, as palavras imundas.

Rodolfo A. Franconi (1997, p. 16), em seu *Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea*, diz que o termo erotismo “prende-se muito mais ao sentido sexual da ligação amorosa que ao afetivo”. Continua, frisando que: “Embora implique a intensificação da relação amorosa, vale assinalar que o erotismo não tem por objeto o enfoque do ato sexual em si, mas a infinita gama de matizes sensuais que presidem a intimidade entre os sexos” (FRANCONI, 1997, p. 17).

Francesco Alberoni (1988, apud FRANCONI, 1997, p. 18) explica que:

O erotismo pressupõe a ausência de preocupações com a pessoa com a qual se está relacionando. Se existem problemas, envolvimento externos desagradáveis, é preciso que haja um ato positivo de alheamento, de libertação. A área liberada e iluminada pode então ser preenchida pelo erotismo. Não é um espaço vazio, é um espaço esvaziado. Nele pode-se concentrar exclusivamente sobre o prazer erótico e sua perfeição. Como na meditação.

Na opinião de Lucia Castello Branco (2004, p. 18), em *O que é erotismo*, é

perigoso tentar demarcar rigidamente os territórios do erotismo e da pornografia. Entretanto, parece haver alguns traços específicos

aos dois fenômenos que nos permitem estabelecer uma diferenciação razoavelmente nítida entre eles.

Lúcia (2004, p. 19) diz, ainda, que:

Uma das distinções mais corriqueiras que se fazem entre os dois fenômenos refere-se ao teor “nobre” e “grandioso” do erotismo, em oposição ao caráter “grosseiro” e “vulgar” da pornografia. O que confere o grau de nobreza ao erotismo é, para os defensores dessa distinção, o fato de ele não se vincular diretamente à sexualidade, enquanto a pornografia exibiria e exploraria incansavelmente esse aspecto. [...] Outro aspecto que merece ser ressaltado se refere ao caráter moralizante dessa distinção. Ora, se o erotismo é “nobre” e “grandioso” exatamente por saber esconder, vestir a sexualidade, e se a pornografia é “grosseira” porque revela, exhibe o sexo “nu”, é evidente que, em última instância, todo impulso sexual, natural ao ser humano, deverá ser considerado também grosseiro e vulgar. Parece-me que é precisamente aí que discriminações desse tipo pretendem chegar.

Por sua vez, Durigan (1985, apud SOUZA, 2012, p. 7) acredita que, para definirmos se um texto é ou não erótico, ou qual seu conceito, teremos de avaliar o contexto em que foi produzido. O texto erótico, por ser um fato cultural, exige que se considere a época de produção, valores vigentes, particularidades do escritor, características da cultura, pois “as representações culturais não possuem, justamente por serem culturais, uma natureza fixa e imutável” (DURIGAN, 1985, p. 7).

O próprio autor de “Diana” prefere não entrar no âmbito da análise, mas é fato que se utiliza de características um tanto quanto eróticas e elementos bastante sexuais, como em “ela entrou com uma chupada maravilhosa” (RIBEIRO, 2010, p. 17) e “ela riu sem tirar o pau da boca” (RIBEIRO, 2010, p. 17).

Considerações Finais

Segundo a crítica do livro feita por Gustavo Rios (2014): “Entre uma trepada e o gesto banal de acender um cigarro, por exemplo, eis que surge uma consideração ácida, um comentário que arranca o leitor da letargia de

supostamente adivinhar o que vem depois”. E é assim mesmo a literatura de Saulo. Consegue-se perceber tudo isso com o andamento da narrativa: o narrador, que é o protagonista, encontra-se com a prostituta – que, na verdade, não se chama Diana, mas ele avisa que só a chamará assim e ela concorda –, ambos vão a um “motelzinho de quinta categoria” (RIBEIRO, 2010, p. 15) e, antes da relação sexual, têm uma conversa sobre o Natal, durante a qual Diana fala sobre seu ponto de vista e ele conta toda uma história desde o marido da Rainha Victória até as campanhas publicitárias da Coca-Cola®. Até que fazem rapidamente, pelo que parece, o sexo casual e convencional, fumam um cigarro e ele a leva embora, deixando-a “em uma praça perto do que ela disse ser a casa dela” (RIBEIRO, 2010, p. 18). Apenas ao chegar em casa é que se dá conta de que não perguntou o número do calçado dela, já que ele prometeu dar uma sandália a ela de presente, “com cartão e tudo” (RIBEIRO, 2010, p. 18), pois a dela “tinha queimado o solado [...] no escapamento da moto” (RIBEIRO, 2010, p. 16), e percebe que não haverá outro jeito senão ligar para ela e perguntar.

Compreende-se, também, que a relação entre a noite e o erotismo é coerente na medida em que a noite consegue abarcar vários significados. Assim como foi dito, o sombrio noturno multiplica-se ainda mais em nosso interior, fazendo surgir aquilo alojado no inconsciente, no profundo silêncio dos pudores e hábitos tradicionais. A noite é simbólica no livro de Saulo e de tantos outros porque possibilita a existência do mistério, da intimidade, da ironia e, por fim, da transgressão.

Mas tal sintonia entre o *noir* e o erótico não está investida de melancolia e fantasia. Ao contrário, a narrativa se constrói com uma quebra de expectativas, em que o óbvio até ocorre no “motelzinho de quinta categoria”, mas, para além disso, os enxertos irônicos e inesperados estabelecem um peso diferente à história. Assim, temos, por exemplo, a prostituta Diana vestida com “calcinha de algodão branca estampada com ursinhos”, bem como uma explicação tosca, antes do sexo, do narrador-personagem sobre certo desapego no que tange ao Natal. Do esboço de uma justificativa sobre “Natal, pinheiros e Coca-Cola” para, como já comentado anteriormente, “uma chupada maravilhosa”:

Ela não concordou comigo, disse que as árvores lembravam a infância dela e outras coisas bonitas, eu queria foder e deixei as polêmicas natalinas de lado. Saí do banho e prometi procurar um analista, ela disse que eu era doido mesmo e afirmou com um beijo no meu ombro que adorava gente doida.

Ela me vestiu no robe e me jogou na cama, oba, mais uma que sabe o que quer, eu me deixei levar, ela entrou com uma chupada maravilhosa, coisa de profissional [...] (RIBEIRO, 2010, p. 17).

Nesse painel sarcástico, o conto se desenrola em gozos, luzes acesas e apagadas, moto e reboladas. Faz-se no tom de ironia porque parece “aliviar” um pouco qualquer tensão proibitiva dos assuntos impudicos, porque também não deveriam ser mantidos na escuridão dos fatos, da imaginação. O livro extrapola o rótulo e ilumina a discussão do erotismo, colocando-a no terreno – “ela riu sem tirar o pau da boca, eu vi poesia nisso” (RIBEIRO, 2010, p. 17).

Independentemente da classificação do conto, de considerá-lo erótico ou não, o fato é que Saulo Ribeiro consegue transformar um microconto, de quatro páginas de 12,5cmx18cm, em um grande conto, com tantas referências que fazem com que o leitor queira ler uma outra vez, e outra, e outra. Até querer recomeçar.

Referências

ALEXANDRIAN. **História da literatura erótica**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

BRANCO, Lucia Castello. **O que é erotismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

CANDIDO, Antonio. **Educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CAZÉ, Wladimir. **A ilha de Vitória na escrita noir de Saulo Ribeiro**. Disponível em: <<http://wladimircaze.blogspot.com.br/2011/04/blog-post.html>>. Acesso em: 13 ago. 2014.

CHÁ das sete. Disponível em: <www.issuu.com/revistagracious/docs/gracious7>. Acesso em: 13 ago. 2014.

CONTE, Natália de Oliveira; BULHÕES, Marcelo. **Bellini e a esfinge**: do romance ao filme, variações em torno de um personagem. In: INTERCOM SUDESTE, 18., Unesp Bauru, 3 a 5 jul. 2013. (DT 1 – Jornalismo). Disponível em: <<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:HBiV9mpaR6UJ:portalintercom.org.br/anais/sudeste2013/resumos/R38-1027-1.pdf&cd=1&hl=pt-PT&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 11 ago. 2014.

DURIGAN, Jesus Antônio. **Erotismo e literatura**. São Paulo: Ática, 1985.

FRANCONI, Rodolfo A. **Erotismo e poder na ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Annablume, 1997.

KAUSS, Vera Lúcia Teixeira; BELCHIOR, Roberta Oliveira. *Diana caçadora: o ato de transgredir na construção do sujeito feminino pós-moderno*. **Revista Ártemis**, v. XV, n. 1, p. 111-122, jan./jul. 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/artemis/article/download/16642/9499>>. Acesso em: 25 ago. 2014.

KOBAYASHI, Teresa Cristina Martins; PEREIRA, Cilene Margarete. A tradição da narrativa *noir* na literatura brasileira: a violência como protagonista em “O Cobrador” de Rubem Fonseca. **Revista Litteris**, n. 11, p. 392-412, mar. 2013.

RIBEIRO, Saulo. **Diana no Natal**. Vitória: Cousa, 2010.

SAAD, Sheila Maria Ribeiro. Crepúsculo dos deuses, narrativa *noir* e possibilidades históricas de um escritor em Hollywood. **REEL – Revista Eletrônica de Estudos Literários**, Vitória, ano 9, n. 12, p. 1-14, 2013. Disponível em: <<http://periodicos.ufes.br/reel/article/view/5355/3970>>. Acesso em: 15 set. 2014.

SOUZA, Selcia Vanunzia Rodrigues de. Fantasia, erotismo e mistério: encantamentos que perpassam pelo impacto narrativo do conto. **Revista Thema**, Pelotas, n. 9, v. 2, p. 1-19 2012. Disponível em: <<http://revistathema.ifsul.edu.br/index.php/thema/article/view/141/81>>. Acesso em: 17 jul. 2014.

TRINDADE, Vivaldo Lima. *Onde andaré Dulce Veiga?*, um pastiche noir. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, ano II, v. 3, p. 1-15, 2006. Disponível em: <http://www.ufjf.br/revistagatilho/files/2009/12/artigo_dulce_veiga.pdf>. Acesso em: 11 ago. 2014.

ALTERIDADE E LEITURA

EM *CONVERSÕES DE MARULAND*

Keila Mara de Souza Araújo Maciel³⁷

A narrativa de *Conversões de Maruland*, como pretende ser, é marcada pelo imaginário adolescente da protagonista Maru, de 16 anos, que vive em estado de isolamento, traumatizada pela morte da mãe, no mesmo acidente que a deixou paraplégica. Ao mesmo tempo em que estava paralisada pelo trauma e pelas limitações físicas, Maru era obrigada a enfrentar as dificuldades da convivência com o pai, que, até então, não era muito presente em sua vida, ainda precisava lidar com a piedade das pessoas e o preconceito dos colegas na escola. Esses sentimentos conturbados eram intensificados pela fase dos extremos, a adolescência. Encontrar equilíbrio psicológico era o primeiro passo para recompor suas capacidades, uma nova forma de ser, para voltar a protagonizar a sua vida.

E a pobrezinha ficou durante um tempo se recuperando. Ela não tinha sequer um incentivo, seu pai havia se amargurado por completo. Foi nesta mesma época de muita quietice e depressão que ela misteriosamente encontrou um livro grosso e de bonita encadernação. Não se sabe ao certo como se deu, mas acredita-se que efetuou uma verdadeira mudança na situação. O miraculoso objeto passou a fazer parte das horas mais felizes (LEMOS; LEMOS, 2013, p. 10).

Maru começa a reconstruir sua identidade quando volta a confrontar-se com os outros, quando permite que novas relações se iniciem. O isolamento tem fim quando ela conhece Heloísa, uma menina com deficiência

37 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <keila-mara01@hotmail.com>.

visual, novata na escola. A amizade das duas se inicia quase que instantaneamente, de forma transparente e intensa, elas logo seriam confidentes. A Heloísa, Maru confiou seu mais recente segredo, um livro mágico que, ao ser manuseado, leva o leitor para um sono criativo, no qual se torna a autora de seu mundo imaginado.

A cooperação entre Maru e Heloísa, inclusive na composição de Maruland, é muito coerente em relação ao comportamento de jovens nessa faixa etária. Afinal, a adolescência é uma fase que favorece o desenvolvimento de um ambiente coletivo de interação e criação conjunta. Nesse período, os jovens estão mais propensos a compartilhar seus problemas, desde que seja entre verdadeiros amigos, o que diminui bastante na fase adulta. Entre amigos adolescentes há o empenho em participar da vida do outro, compartilhar aventuras, descobertas, e também os problemas, “o problema de um é problema de todos”. Esses grupos não são muito flexíveis, eles geralmente se formam e se fecham para reforçar suas características. Fazem parte desse grupo apenas pessoas de afinidades muito próximas e companheirismo sincero, formando-se uma espécie de clã de mútua cooperação. Nesse ambiente de troca, pautado pela confiança, os adolescentes procuram no outro um possível espelhamento, com o qual seja possível amenizar o estranhamento de si, tão comum nesse período de novidades e de inseguranças.

O mundo imaginário de Maruland surge de seu encantamento pelo caderno de instigantes adornos, que surgiu misteriosamente em sua casa. Depois disso, Maru começa a ter desmaios frequentes. Durante o sono, as histórias em Maruland ganham corpo, e seus sentimentos são potencializados pela imaginação. Ela explica esse fato dizendo que, “[...] quando sonhamos, a alma acaba indo para onde nós mais gostaríamos. A maioria vai para algum lugar físico especial. Mas parece que Maruland é o lugar mais querido, tanto por você, quanto para tantos outros” (LEMOS; LEMOS, 2013, p. 62).

A partir dos sonhos, os escritos iam ganhando corpo, estendendo-se no decorrer das páginas. Na terras dos sonhos o mago Wamp iniciava sua trajetória de aprendizado e desafios no mundo governado pela princesa Penélope. Maru escrevia avidamente. Ela sentia-se ativa e capaz de atos incríveis quando escrevia. Sem perceber o cansaço, Maru adormecia sobre o livro, mas a história não era interrompida. A partir de então, Maru, autora que se tornou, já não tem controle sobre seus escritos, e, de forma mágica, em formulações oníricas, a história continua durante o sono: “as palavras continuaram a surgir como desavisadas que seu escritor tivesse de seu trabalho” (LEMOS; LEMOS, 2013, p. 12).

A protagonista estava cada vez mais envolvida com essa possibilidade de recriar-se em outro mundo. Contudo, separar os espaços e o tempo entre o “real” e o “imaginário” estava cada vez mais difícil. A nova possibilidade de viver no limiar, de ser o elo entre dois mundos tinha tornado sua vida mais interessante e suportável. Os desmaios que levavam a protagonista para Maruland estavam mais frequentes, ao mesmo tempo que Heloísa também começa a sonhar com Maruland e passa a participar da escrita do livro. Esse lugar mágico torna-se uma nova oportunidade de existência para amigas. Lá elas não tinham as limitações que enfrentavam no mundo empírico e experimentavam liberdade e autonomia.

A nova existência na escrita passa a se configurar como uma necessidade latente, que enfrentava, muitas vezes, a oposição dos pais das protagonistas, que não concordavam com o estranho relacionamento que ligava as meninas ao livro misterioso. Para Maru, a escrita lhe dava a oportunidade de criar ficionalmente uma outra realidade, em que não existissem as perdas pelas quais ela passou, e as impossibilidades que a vida lhe apresentou. Maruland era o espaço onde a vida dizia sim para as protagonistas, autoras daquele mundo: “Se você pudesse realmente escrever coisas que aconteceriam poderia fazer um mundo lindo, em que todos pudessem ser felizes, sem suas cruces pra carregar, em que nem eu fosse cega e nem você fosse entrevada” (LEMO; LEMOS, 2013, p. 25). Assim, também Heloísa encontrou em Maruland a oportunidade de recompor sua existência. Com a criação do novo mundo, veio a oportunidade de enxergar coisas bonitas, de presenciar e contemplar aquilo que lhes era negado: “incrível é você poder escrever um mundo tão lindo. Quero voltar lá quantas vezes eu puder. Quero voltar a enxergar! Quero cozinhar, e ler, e fazer tudo” (p. 28). As atividades das amigas, a partir de então, começam a ser adaptadas de forma a reservar tempo para escrever no livro, pois só assim elas conseguiriam entrar com frequências em Maruland.

As protagonistas tinham acumulado anos de reclusão e inércia, a escola e a família não ofereciam muito a elas. As limitações da paralisia e da cegueira tinham condenado Maru e Heloísa à piedade e à impotência. Quando o livro surge, elas passam a transpor para o papel e para o imaginário todos os seus desejos, seus sonhos afetivos, suas viagens de aventuras entre mundos possíveis. Nessa épica entre dois mundos, a grande inimiga parece ser a necessidade de fazer escolhas, de aprender a lidar com os diversos caminhos que surgem, e, principalmente, com o trágico que aparece sem aviso e ameaça travar a vida, mas que, ao mesmo tempo, condena os indivíduos a seguir a vida convivendo com a perda. A intensidade da es-

crita de Maru e Heloísa é resultado de anos de acúmulo de vontades, de sonhos interrompidos, de limitações impostas. É nesse momento crítico que a fantasia aparece juntamente com a experiência do amor. Na narrativa, os horizontes do livro se abrem no espaço de magia, assim como na vida “empírica” das personagens. A chegada do primeiro namorado, o príncipe, traz uma nova ordem para suas vidas: “— Mas ele me beijou. E eu senti seus lábios suaves e seu rosto de barba bem feita. Meu coração não cabia dentro de mim” (LEMOS; LEMOS, 2013, p. 36). Maru se apaixona pelo médico que lhe ajudava a superar a depressão e a acompanhava nos exercício de fisioterapia, enquanto Heloísa também começa a namorar o médico que a ensinava a se movimentar nos espaços, administrando as dificuldades da cegueira. Com essa representação, amor e cura se aproximam. Nesse momento também é possível notar a influência das leituras infantojuvenis – em diversos momentos surgem na narrativa figuras como a princesa e seu reino, a chegada do príncipe que abrandava o sofrimento – e a vida das protagonistas passa a ser estruturada simbolicamente, no intercruzamento de real e imaginário.

Dessa forma, o livro *Conversões de Maruland* promove diversas transposições, que podem também ser vistas como duplicações, quando elas descobrem nos habitantes de Maruland “o seu outro”, pois pessoas próximas a elas ganhavam nova existência no mundo imaginário. Esse desdobramento que revela “um outro” não se limita ao mundo imaginário de Maruland. Na Terra, a individualidade das personagens também se refaz na troca de ideias, na experiência compartilhada.

As conversões e duplicações também estão presentes na forma como a narrativa é estruturada. O recurso da metanarrativa traz um terceiro espaço narrativo, o espaço que o narrador reserva para dirigir-se ao leitor, confessando o caráter ficcional do texto. O narrador encaminha o leitor a um espaço de passagem e intercâmbio entre realidades distintas: “Onde estiver, meu amigo, lendo este livro, bom dia, boa tarde ou boa noite. [...] Espero que você esteja bem. Você já ouviu falar de Maru?” (LEMOS; LEMOS, 2013, p. 9).

O discurso reflexivo do narrador a respeito do andamento dos fatos que narra e da forma com que narra lança (ou encobre) a sua estratégia, o seu jogo entre os mundos possíveis: “Oh, cometi uma gafe em meu pequeno relato. Vê a primeira linha do segundo parágrafo? Eu me enganei e conjuguei o verbo errado, no presente... Corrija isso, eu pretendo editá-lo. Retomando a minha história [...]” (LEMOS; LEMOS, 2013, p. 9). E por que a narradora (que se faz confundir com a autora) não teria feito a prometida

edição antes da publicação? No trecho a que ela se refere, o verbo “ser” está conjugado no presente: “Maru é uma garota muito especial que conheci há algum tempo” (p. 9). O texto é o que temos apresentado. Concluimos, então: Maru continua *sendo* no momento da escrita, ela ainda será no momento de cada leitura, e espera-se que ela seja especial também para o leitor.

Ao apresentar juízos críticos sobre a própria história, e sobre sua escrita, a narradora lembra o leitor das diversas faces da narrativa ficcional. A narração também se torna personagem em *Conversões de Maruland*, pois temos uma narradora que se dirige ao leitor para alertá-lo sobre os percursos que estão sendo seguidos. A narradora também assume uma postura confessional, de quem está envolvido, muitas vezes sem domínio, no fluxo ficcional. A metanarrativa permite, nesse livro, discutir as mudanças de planos, em trânsitos entre o mundo fantástico de Maruland, o plano real de vivência das amigas, e a prática de narrar e combinar esses planos, por parte do narrador. Temos, portanto, em *Conversões de Maruland*, essa combinação de “livro dentro de livro”, a estrutura tradicionalmente chamada de *mise en abyme*, recurso que corresponde a toda inserção de uma narrativa dentro de outra que apresente alguma relação de semelhança com aquela que a contém. O objetivo desse recurso seria pôr em evidência os aspectos de forma da narrativa. “Ao ler um relato construído dentro de outro, o leitor seria levado a pensar que o primeiro relato também é uma construção, não um universo paralelo” (PINO, 2004, p. 160). A estrutura *mise en abyme* leva o leitor a refletir sobre o jogo de espelho produzido. Em certo ponto do livro, já não é possível separar a vida “real” das personagens e vida imaginária em Maruland. O trânsito entre esses dois mundos torna-se ainda mais complexo nos momentos em que a narradora dirige-se ao leitor para referir-se aos rumos de sua escrita. Há uma sequência tripla de planos: o autor que escreve o livro na voz da narradora, que faz referências à sua escrita em diversos momentos, esse narrador apresenta personagens e um espaço ficcional que representa a vida das personagens no mundo “real” criado, e, por último, essas personagens, então, criam um terceiro estágio de ficcionalização, são personagens que também escrevem um livro. Esse jogo de espelhos, livro dentro do livro, escrita dentro de escrita, multiplica-se na medida em que a história se desdobra envolvendo outros personagens, com vidas também duplicadas em Maruland.

Para que a vida das personagens tivesse sequência num romance, havia uma correlação. A trajetória das personagens decorre e se define entre os dois romances. Quando Maru e Heloísa começam a reconhecer em Maruland uma nova existência de amigos e familiares, esse outro que se descobre está

envolvido numa relação de reconhecimento e estranhamento. Isso remete à ideia de “estranho familiar”, o *heimlich*, definido por Sigmund Freud após uma análise linguística comparativa com outra palavra alemã, *unheimlich*:

a palavra “*heimlich*” não deixa de ser ambígua, mas pertence a dois conjuntos de ideias que, sem serem contraditórias, ainda assim são muito diferentes: por um lado significa o que é familiar e agradável e, por outro, o que está oculto e se mantém fora da vista (FREUD, 1919, p. 3).

No livro, o envolvimento com o outro, com as pessoas que chegam e as experiências primeiras está envolto nesse clima paradoxal de estranheza e familiaridade. A amizade de Maru e Heloísa está repleta de afinidade e reconhecimento, mas cada uma apresenta para a outra novos desafios, vontades e medos. Ao compartilharem a vida e o destino de Maruland, ocorre uma forte troca, um espelhamento que revela muito do que elas são, o que ajuda definir suas identidades. A cooperação e o envolvimento rompem, por diversas vezes, com os interesses individuais, e elas se veem como continuidade de si. As protagonistas procuram mapear a própria identidade na observação da outra, e por meio dessa proximidade passa a ser possível visualizar o seu “eu” externado, identificando semelhanças e diferenças, em momento de partilha de experiências e criação.

A escrita compartilhada entre Maru e Heloísa e as conversões entre identidades e instâncias de existência das personagens permitem uma relação de oposição e identificação simultâneas. O “eu” e o “outro” não se excluem, cada um é condição de existência do outro. A parceria autoral em *Conversões de Maruland* se aproxima das concepções de alteridade de Maurice Merleau-Ponty. Para o pensador o outro não é visto como “um outro eu”, mas como uma continuação de si. O outro também faz parte do “eu” formando uma corporeidade compartilhada. No livro, a participação mútua das personagens reforça a ideia de que “tudo é um”, inclusive na interação do mundo “real” com um mundo imaginário, ambos impalpáveis. Merleau-Ponty atribui ao corpo (comumente visto como símbolo de individualidade) a função de unir diretamente o ser às coisas, formando uma massa sensível que se espalha nas pessoas à volta, inseparável do mundo, numa espécie de corpo comum entre indivíduos (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 132). O visível deixa de ser condicionado apenas à função dos olhos, mas está cada vez mais próximo do sensível. Nesse sentido, a amizade e cooperação mútua entre Maru (cadeirante) e Heloísa (deficiente visual) representam novas potencialidades criadas a

partir de uma vivência partilhada, na qual uma atua na fragilidade da outra, afastando a impotência e a inatividade. Nesse sentido, o elo existente entre as amigas autoras de um livro mágico não é apenas afetivo, mas se amplia a capacidades sensoriais e de atuação no mundo, real e imaginário. Juntas, elas experimentam a possibilidade de ver e percorrer espaços e experiências, cada uma “utiliza seu ser como meio para participar”, “porque cada um dos dois seres é para o outro o arquétipo, e os corpos pertencem à ordem das coisas assim como o mundo é a carne universal” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 133-134). A narrativa construída em *Conversões de Maruland* entrelaça as pontas, reforçando a ideia de que “tudo é um”, inclusive na interação do mundo “real” com um mundo imaginário, em trocas de experiências intercambiáveis. Essa unidade corporal e sensorial é experimentada por Maru e Heloísa quando elas compartilham as ações na realização de tarefas. As dificuldades com as limitações físicas também tinham sido amenizadas pelo companheirismo entre as duas. Maru ajudava Heloísa mostrando os caminhos e descrevendo as características das coisas, enquanto Heloísa percorria com destreza os percursos apontados por Maru. Assim, por meio dessa “visão sensível”, que reúne as diversas habilidades sensoriais, intuição e sentimentos, as amigas amenizavam suas carências e descobriam novas formas de se relacionar com os espaços e com as pessoas. É o que propõe Merleau-Ponty ao pensar uma concepção de visão que vai além das capacidades do sistema ocular e cerebral, mas que envolve as funções sensoriais de todo o corpo. Tal ideia, conforme já citamos, também se expande para os corpos externos:

[...] Conjunto de cores e superfícies habitadas por um tato, uma visão portanto, sensível exemplar, que capacita a quem o habita e o sente de sentir tudo o que de fora se assemelha, de sorte que, preso no tecido das coisas, o atrai inteiramente, o incorpora e, pelo mesmo movimento, comunica às coisas sobre as quais se fecha, essa identidade sem superposição, essa diferença sem contradição, essa distância do interior e do exterior, que constituem seu segredo natal (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 132).

Nessa perspectiva, o reconhecimento do mundo não está disponível apenas à visão, pois se acredita que as coisas vão além de suas dimensões limitadas, “não são seres planos, mas seres em profundidade, inacessíveis a um sujeito que os sobrevoe, só abertas, se possível, para aquele que com elas coexista no mesmo mundo (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 132).

Diferentemente de outras ficções nas quais mundos fantásticos são criados, Maruland não é um espaço solitário, onde apenas a protagonista projeta suas buscas. A companhia de Heloísa é inserida de forma sutil, tão natural quanto o início de uma grande amizade. Elas seguem juntas a trajetória de reconstituição de suas identidades. Ao compartilharem a autoria de Maruland, elas também compartilham a autoria de si, de forma imprecisa, enfrentando o caos da incerteza, buscando reencontrar o chão. Juntas e com ajuda de outras pessoas, em especial os namorados, elas criam não apenas linhas de fuga, mas retomam a autoria de suas vidas. É uma trajetória que deixa para trás a solidão da menina órfã e o medo da menina cega. *Conversões de Maruland* vem como uma opção de leitura para os adolescentes, com linguagem própria dessa faixa etária, simples, fluida e apaixonada.

Antonio Candido, no célebre ensaio “Direito à literatura”, diz que “a produção literária tira as palavras do nada e as dispõe como todo articulado. [...] A organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (CANDIDO, 1975, p. 177). Parece ser essa possibilidade que buscam as personagens do livro na escrita de Maruland. Dentro do caos da adolescência, elas tentam reorganizar um espaço em que os fatos ficcionais misturam a ordem realista e a ordem do fantástico.

Há muitas semelhanças entre as autoras Adriana Falqueto Lemos e Andreia Falqueto Lemos, irmãs que escreveram juntas o livro *Conversões de Maruland*, quando tinham entre 15 e 17 anos, e as personagens-autoras de Maruland. Nesse livro, identificamos parte das experiências de leitura das autoras, quando percebemos a inspiração em narrativas de RPG, contos de fadas e histórias fantásticas como *Alice no país das maravilhas*. Diversas vozes de leituras aparecem no livro, que, assim como toda produção escrita, tem muito das práticas de leitura que formaram o imaginário das autoras. Dessa forma, o direito à literatura também se transforma em direito à escrita, no sentido de que a leitura permite conhecer o câmbio existente entre forma e conteúdo, na tentativa de ordenar o conhecimento e a inventividade. Afinal “as produções literárias, de todos os tipos e todos os níveis, satisfazem necessidades básicas do ser humano, sobretudo por meio dessa incorporação, que enriquece a nossa percepção e a nossa visão de mundo (CANDIDO, 1975, p. 179).

Ao escrever, Maru e Heloísa e Adriana e Andreia exercitam na escrita os rumos de suas emoções, aventurando-se entre os problemas da vida, buscando na imaginação uma perspectiva capaz de transformar suas vi-

das. Não como forma de ausentar-se, mas como página que se abre para uma participação efetiva na autoria da própria história. A escrita e a leitura transformam-se, na obra ficcional, a vida de Maru e Heloísa, assim como a escrita e leitura também transformam os percursos de autoria revelados nesse livro, que tende a dialogar com o imaginário juvenil, fase em que o fantástico passa, mesmo enfrentando resistência, a ceder espaço para as decisões e reflexões que a vida exige.

Referências

CANDIDO, Antonio. Direito à literatura. In: _____. **Vários escritos**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

FREUD, Sigmund. **O estranho**. Disponível em: <<http://docslide.com.br/documents/freud-das-unheimliche-1919-o-estranho.html>>. Acesso em: 20 jun. 2014.

LEMOS, Adriana Falqueto; LEMOS, Andreia Falqueto. **Conversões de Maruland**. Vitória: Edufes, 2013.

PINO, Claudia Amigo. **A ficção da escrita**. Cotia: Ateliê, 2004.

O MUNDO DESEJÁVEL

EM CRÔNICAS DE RUBEM BRAGA

Larissa O'Hara³⁸

Eu gosto de catar o mínimo e o escondido. Onde ninguém mete o nariz, aí entra o meu com a curiosidade estreita e aguda que descobre o encoberto. [...] A vantagem dos míopes é enxergar onde as grandes vistas não pegam.

Machado de Assis

Introdução

As crônicas são reconhecidamente textos veiculados em jornais e revistas e, por esse mesmo motivo, costumam apresentar curta extensão e temáticas cotidianas. Muitas vezes, elas também são vistas negativamente como um gênero de menor valor – pelo fato de serem populares e acessíveis –, o que aprioristicamente não é uma verdade absoluta, principalmente para autores como Rubem Braga.

Isso significa que, ao expressar-se, o estilo deve dar a impressão da naturalidade e a língua escrita aproximar-se da fala. Daí porque a crônica seja considerada por muitos críticos um gênero menor: aquela vontade de forma que todo o grande artista possui termina subjugada pela necessidade de ser acessível a todos. Mesmo assim, alguns desses prosadores são capazes de alcançar uma linguagem literária de singular beleza (COSTA, 2009, p. 80).

38 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <larissaohara@hotmail.com>.

A crônica, com suas peculiaridades, também é objeto de estudo da teoria e crítica literária, apresentando-se “compacta, rápida, direta, aguda, penetrante, instantânea (dissolve-se com o uso diário), biodegradável” (COSTA, 2009, p. 81).

O fato de a crônica ser considerada como obra literária menor tem a ver com o seu meio de veiculação: o jornal – “É a literatura do jornal. O jornalismo da literatura” (COSTA, 2009, p. 81). Decerto, a crônica “não foi feita originariamente para o livro, mas para essa publicação efêmera que se compra num dia e no dia seguinte é usada para embrulhar um par de sapatos ou forrar o chão da cozinha” (CANDIDO, 1992, p. 14).

Ou seja, o objetivo do gênero estaria em atender à volatilidade da imprensa, de forma a servir apenas para aquele dia em que o texto foi publicado, tornando-se descartável após um curto espaço de tempo.

Contudo, o olhar diferenciado sobre o dia a dia da vida humana demonstra que esse gênero possui a capacidade de trazer reflexões a assuntos banais que, geralmente, passam despercebidos na vivência rotineira. Assim, o que antes era visto como algo não substancial permite a valorização de outro valor: “[...] a alquimia da crônica apenas *potencialmente* transmuda o fato prosaico em contexto poético: sua fruição exige uma leitura que consiste em fechar os próprios olhos, a fim de entender o mundo através do olhar do cronista” (ROCHA, 2014, p. 114, grifo do autor).

Desse modo, a leitura da crônica habita o que está ao redor do mundo moderno e, ainda assim, permite uma nova percepção do que é trivial quando aproxima o leitor de sua própria rotina por palavras literárias.

No caso do autor aqui tratado, pela qualidade de seus textos e pela capacidade de perceber o cotidiano por uma visão universalista, Rubem Braga “Elevou o gênero literário da crônica ao nível de alta literatura, sendo o seu maior cultor” (NEJAR, 2011, p. 701). Assim sendo, o que poderia ser julgado como um produto descartável se torna algo perene dentro do universo literário.

Afinal, a crônica, segundo Sá (1985, p. 17),

[...] é uma tenda de cigano enquanto consciência da nossa transitoriedade; no entanto é casa — e bem sólida até — quando reunida em livro, onde se percebe com maior nitidez a busca da coerência no traçado da vida, a fim de torná-la mais gratificante e, somente assim, mais perene.

Nas crônicas “Meu ideal seria escrever...”, “Recado ao senhor 903”, “Um sonho de simplicidade” e “A palavra”, encontra-se um ponto em comum: a imagem de um mundo desejável que contrasta com o que está posto hoje na modernidade. Os narradores buscam uma vida simples, permeada por relações interpessoais mais próximas, em que se festeja a existência e a convivência humana.

Essas crônicas igualmente transmitem a mensagem de um mundo idealizado a partir de uma linguagem acessível. O texto de Rubem Braga é fluido, ou seja, sua leitura se dá naturalmente, sem truncamentos. Essa linearidade proporciona uma recepção familiar aos que se debruçam sobre as crônicas.

Segundo Nejar (2011, p. 701), o autor “Escrevia com palavras de todos os dias, como se sussurrasse: ‘Fique à vontade’, por ter um relógio na escrita que se adiantava sempre diante de seu tempo”. Está claro que essa utilização da linguagem coloquial aproxima o leitor das ideias e da literariedade de seus textos de forma a abraçar mais intimamente as palavras que ali figuram.

“Meu ideal seria escrever...”

Em “Meu ideal seria escrever...”, a ideia de que uma história simpática pudesse trazer felicidade à vida de desconhecidos é mostrada como uma hipótese de um mundo melhor imaginado pelo narrador:

Meu ideal seria escrever uma história tão engraçada que aquela moça que está doente naquela casa cinzenta quando lesse minha história no jornal risse, risse tanto que chegasse a chorar e dissesse — “ai meu Deus, que história mais engraçada!”. E então a contasse para a cozinheira e telefonasse para duas ou três amigas para contar a história; e todos a quem ela contasse rissem muito e ficassem alegremente espantados de vê-la tão alegre (BRAGA, 2013, p. 443).

A história engraçada traria esperança à existência das pessoas, passaria de boca em boca, até que todos pudessem sentir um pouco mais de alegria em suas realidades. Como em um “efeito dominó”, a história do narrador cumpriria seu papel de colorir o dia de cada um que a ouvisse e

transformar a dor de cada indivíduo em algo menor: “Ah, que minha história fosse como um raio de sol, irresistivelmente louro, quente, vivo, em sua vida de moça reclusa, enlutada, doente” (BRAGA, 2013, p. 443).

O desejo pela promoção da felicidade alheia é marcante na narrativa. O narrador não pensa em uma cura para a moça doente nem em uma solução para sua vida miserável, mas sim na transformação de seu dia em algo mais aprazível.

E quando todos me perguntassem — “mas de onde é que você tirou essa história?” — eu responderia que ela não é minha, que eu a ouvi por acaso na rua, de um desconhecido que a contava a outro desconhecido, e que por sinal começara a contar assim: “Ontem ouvi um sujeito contar uma história...”. E eu esconderia completamente a humilde verdade: que eu inventei toda a minha história em um só segundo, quando pensei na tristeza daquela moça que está doente, que sempre está doente e sempre está de luto e sozinha naquela pequena casa cinzenta de meu bairro (BRAGA, 2013, p. 444).

A intenção do narrador em esconder sua autoria pode ser compreendida pelo ideário de que a bela mensagem pertence a todos e a ninguém. Seu segredo esconde a verdade da criação, mas contempla seu desejo de reservar um pouco de seu tempo à alegria de uma moça doente e, a partir daí, ter sua mensagem compartilhada por toda uma comunidade. Movido pelo sentimento de piedade, o narrador aponta para a enorme potencialidade das palavras, o que garante o caráter sonhador da crônica como um todo.

De certa forma, a imagem de uma história alegre sendo repassada por todos aproxima-se da ideia de busca por uma maior comunhão entre os seres humanos, em que o individualismo, presente nos dias atuais, seria transposto por um convívio interpessoal mais marcante.

“Recado ao senhor 903”

Em “Recado ao senhor 903”, o narrador responde à carta de um vizinho que não conhece, apesar de os dois morarem no mesmo prédio. Esse narrador é representado pelo número 1003, e o destinatário da missiva, pelo número 903 — não é dito o nome de cada um na narrativa, até mesmo para que a representação da fugacidade das relações humanas modernas possa ser elaborada.

Nessa mensagem, o 1003 reconhece as reclamações do 903 – o primeiro estava fazendo barulho fora do horário permitido – e promete a resolução do incômodo de seu vizinho missivista:

Nossa vida, vizinho, está toda numerada, e reconheço que ela só pode ser tolerável quando um número não incomoda outro número, mas o respeita, ficando dentro dos limites de seus Algarismos. Peço-lhe desculpas — e prometo silêncio (BRAGA, 2007, p. 38).

Ainda assim, nessa mesma carta, o 1003 reflete sobre as relações modernas. Para ele não deveria haver problema em se festejar a vida. Seria mais interessante um mundo sem tantas regras, em que se pudesse viver mais livremente, com menos compromissos.

Por isso, mesmo que tenha se submetido à solicitação de seu vizinho, o narrador mantém sua visão idealizada e, também, crítica de mundo:

Mas que me seja permitido sonhar com outra vida e outro mundo, em que um homem batesse à porta do outro e dissesse: “Vizinho, são três horas da manhã e ouvi música em tua casa. Aqui estou”. E o outro respondesse: “Entra, vizinho, e come de meu pão e bebe de meu vinho. Aqui estamos todos a bailar e cantar, pois descobrimos que a vida é curta e a lua é bela”. E o homem trouxesse sua mulher, e os dois ficassem entre os amigos e amigas do vizinho entoando canções para agradecer a Deus o brilho das estrelas e o murmúrio da brisa nas árvores, e o dom da vida, e a amizade entre os humanos, e o amor e a paz (BRAGA, 2007, p. 38).

A submissão do narrador está em acatar o pedido do vizinho, mas não em concordar com a sociedade regrada e individualista que enxerga. Ele aceita não fazer mais barulho durante a noite, porém permanece com sua opinião original de enxergar criticamente o que está a seu redor. Afinal, por que haveria de concordar com regras que não concebe e nas quais nem acredita?

Nessa crônica, portanto, nota-se a intenção do narrador em subverter os costumes da vida moderna, como a rotina de trabalho que obriga o indivíduo a ter hora para dormir e acordar pelos compromissos diários

que permeiam a vida urbana, ainda que sua intenção de mundo ideal esteja apenas no papel endereçado ao vizinho, que representa os habitantes das cidades e das metrópoles.

“Sonho de simplicidade”

Em “Sonho de simplicidade”, por sua vez, a inquietação da vida urbana incomoda o narrador-personagem. Segundo ele, todos têm um sonho de simplicidade vez ou outra, tantos são os desejos vãos que aparecem corriqueiramente no universo das cidades. Não seria necessário viver com muito, nem, a todo momento, almejar a novidade: “Mas por que, para que, essa eterna curiosidade, essa fome de outros corpos e de outras almas?” (BRAGA, 2013, p. 402).

O sonho se dá num instante, ao meio da correria moderna, enquanto o mundo urbano invade os dias e as noites:

Então, de repente, no meio dessa desarrumação feroz da vida urbana, dá na gente um sonho de simplicidade. Será um sonho vão? Detenho-me um instante, entre duas providências a tomar, para me fazer essa pergunta. Por que fumar tantos cigarros? Eles não me dão prazer algum; apenas me fazem falta. São uma necessidade que inventei. Por que beber uísque, por que procurar a voz de mulher na penumbra ou os amigos no bar para dizer coisas vãs, brilhar um pouco, saber intrigas? (BRAGA, 2013, p. 401).

A intensidade dessa vida desagrada, já que a quietude é sentida falta: “Seria possível deixar essa eterna inquietação das madrugadas urbanas, inaugurar de repente uma vida de acordar bem cedo?” (BRAGA, 2013, p. 401).

E, segundo o narrador, pouquíssimo seria preciso para se ter uma vida simples: bastavam um lugar para morar, comida para comer e uma companheira para compartilhar essa simplicidade: “A vida bem poderia ser mais simples. Precisamos de uma casa, comida, uma simples mulher, que mais?” (BRAGA, 2013, p. 401). Suprir as necessidades básicas já seria suficiente para que se alcançasse o objetivo. E a superficialidade não teria espaço para esse sonho de vida: “Para que tomar nota? Não precisamos tomar nota de nada, precisamos apenas viver – sem nome, sem número, fortes, doces, distraídos, bons, como os bois, as mangueiras e o ribeirão” (BRAGA, 2013, p. 402).

O valor da vida em si, nesse trecho exposto, é exaltado. A coisificação do homem, por assim dizer, de nada contribui a uma existência mais significativa. A crônica, por isso, sugere uma vivência de mundo mais próxima da natureza, dos elementos essenciais à sobrevivência humana e da relação entre os seres vivos.

“A palavra”

Por fim, em “A palavra”, o poder da comunicação, mais uma vez, pode ser identificado. Uma palavra pode trazer tanto o mal das pessoas quanto o bem. Ela é capaz de modificar o que está à volta tanto positiva quanto negativamente. No entanto, o verbo que possui a capacidade de fazer o dia de alguém melhor justamente motiva o narrador a idealizar uma outra maneira de se promover a convivência humana:

Agora sei que outro dia eu disse uma palavra que fez bem a alguém. Nunca saberei que palavra foi; deve ter sido alguma frase espontânea e distraída que eu disse com naturalidade porque senti no momento – e depois esqueci (BRAGA, 2013, p. 377).

A espontaneidade da palavra doce, que comove o indivíduo que está ao redor do narrador, compôs-se de modo natural, sem intencionalidade. Na distração do dia a dia, a voz melódica pôde transformar um alguém em toda a sua alma:

Alguma coisa que eu disse distraído – talvez palavras de algum poeta antigo – foi despertar melodias esquecidas dentro da alma de alguém. Foi como se a gente soubesse que de repente, num reino muito distante, uma princesa muito triste tivesse sorrido. E isso fizesse bem ao coração do povo, iluminasse um pouco as suas pobres choupanas e as suas remotas esperanças (BRAGA, 2013, p. 377).

A referência do narrador à princesa remete às histórias de contos de fada que permeiam o imaginário popular. Uma história dessas é capaz de trazer esperança à vida de um indivíduo por ser ela a força imaginativa da existência de um mundo melhor, em que o bem sempre supera o mal, numa

tentativa maniqueísta de a justiça e a probidade serem as vitoriosas de todos os conflitos.

Essa força da palavra, de modificar um olhar ou trazer a alegria de um desconhecido qualquer, representaria, então, a esperança de um mundo mais humano e compartilhado, na medida em que a união entre as pessoas poderia ser a resposta à insignificância humana tão próxima ao íntimo de todos.

Considerações finais

A mensagem de proposta de um mundo diferente do que está em voga encontra-se, de modo distinto, em cada crônica aqui brevemente analisada. O mundo desejável nos textos de Rubem Braga, portanto, é aquele que, a partir de uma perspectiva desmistificadora da dificuldade de convivência humana, demonstra ao leitor toda a potencialidade de se viver mais harmoniosamente com a vida e com os outros – o mundo não precisa nem deveria ser inexorável.

O autor, a cada palavra direta, prova que seu texto pode ser lido por todos e, principalmente, por meio da facilitada leitura – “não se enfeita com os altos sistemas de pensamento, mas pode conter a filosofia do cotidiano e da vida que passa” (COSTA, 2009, p. 81) –, confirma as características da natureza humana, frágil e sonhadora. Ele contempla histórias que buscam a essência da vida e de seu significado.

O estilo de Rubem Braga “é, por natureza, substantivo, catando as essencialidades do cotidiano e tornando mágico este nosso breve tempo de amar, sofrer, viver” (NEJAR, 2011, p. 701). Suas palavras certamente tocam a noção de efemeridade da vida, pontuando a importância do bom convívio humano.

Claramente, as crônicas de Rubem Braga em estudo exemplificam a capacidade do cronista em recortar imagens da realidade por meio de reflexões saudosistas de um mundo inexistente, mas muito desejado por todos.

Referências

BRAGA, Rubem. **200 crônicas escolhidas**. Rio de Janeiro: Record, 2013.

BRAGA, Rubem. Recado ao senhor 903. In: FIORIN, José Luiz.

Para entender o texto: leitura e redação. 17. ed. São Paulo: Ática, 2007.

CANDIDO, Antônio et al. **A crônica:** o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Unicamp, 1992.

COSTA, Sérgio Roberto. **Dicionário de gêneros textuais.** 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NEJAR, Carlos. **História da literatura brasileira:** da *Carta* de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.

ROCHA, João Cezar de Castro. Crônica: o gênero da ágora brasileira. **Revista Brasileira**, Rio de Janeiro, fase VIII, ano III, n. 78, p. 111-126, jan./fev./mar. 2014. Disponível em: <<http://www.academia.org.br/sites/default/files/publicacoes/arquivos/revista-brasileira-78.pdf>>. Acesso em: 15 out. 2014.

SÁ, Jorge de. **A crônica.** 2. ed. São Paulo: Ática, 1985.

TEMPOS SUPERPOSTOS: UM EXAME DE *CORPO DE DELITO*, DE SAULO RIBEIRO

Lucas dos Passos³⁹
Marcela Oliveira de Paula⁴⁰

Corpo de delito é uma peça publicada em 2013 no mesmo volume que *Rip e Cal*, e são ambas dramaturgias de Saulo Ribeiro – autor que vem se firmando nos últimos anos tanto no circuito teatral quanto no literário. As duas peças se compõem por textos bastante enxutos, com poucos personagens e um raio de ação circunscrito basicamente aos diálogos entre eles. A segunda, *Rip e Cal*, na apresentação feita por Berilo Luigi Deiró Nossella, tem seu parentesco identificado com o teatro de Samuel Beckett, que, inclusive, é citado nominalmente no texto da peça; não podemos, porém, desconsiderar que a primeira obra também tem seu grau de parentesco com a estética beckettiana, que remonta à tradição europeia do Teatro do Absurdo, nascido no contexto pós-guerra. Esse teatro é marcado pela estética *nonsense*, algo caótica, não raro com um apelo satírico, de linguagem marcadamente desintegrada e desarmônica, beirando certo hermetismo. No Brasil, guardadas as diferenças históricas, um autor que de algum modo dialoga com esse estilo é Qorpo Santo; já na Europa, além de Beckett, teríamos os franceses Ionesco e Genet, o espanhol Arrabal e o polonês Witkacy.

O enredo de *Corpo de delito* mantém em sua estrutura alguns desses elementos, mas antes que se passe a uma análise mais detida é preciso contextualizá-lo minimamente. A peça se desenrola em uma sala de au-

39 Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <lucasdospassos@hotmail.com>.

40 Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <marceladepaulaa@hotmail.com>.

tópsia de um Departamento Médico Legal sem localização geográfica específica. SENHOR L é, como já revela a inicial de seu nome, o legista responsável pelo curioso exame de corpo de delito que será levado a cabo, com auxílio de sua assistente FRAN. Nas mãos de SENHOR L a autópsia toma rumos inesperados, pois, como é dito na peça, ele se considera um artista sem público:

SENHOR L – É tudo um trabalho importante, no fundo você sabe. Demorei muito a convencer meus superiores disso. Somos o único departamento da província a oferecer este serviço. Eu poderia estudar e salvar vidas. Fui um humanista. Ou sou, sei lá. Tive minhas crises... Tenho. O fato é que conheço bem toda anatomia e fisiologia e posso descobrir a causa de qualquer morte. Mas o que fazemos aqui... é... é maior... é mesmo uma espécie de ressurreição (RIBEIRO, 2013, p. 24).

Durante o processo de “ressurreição”, SENHOR L e FRAN travam diálogos pessoais, levantando questões existenciais, políticas e éticas. Nesses diálogos se percebe que o legista traz um discurso, muitas vezes, sem muita lógica e linearidade aparentes, embora algumas anedotas que ele conta à assistente façam sentido para a construção ficcional de sua *persona*. FRAN, por outro lado, tem uma visão mais pragmática da vida, não vendo muito sentido em diversas considerações de seu chefe e se espantando com algumas de suas atitudes inusitadas (como quando ele dança conduzindo o corpo ou quando pega uma banana na gaveta e a descasca com a ajuda de um bisturi). Enquanto SENHOR L tem entre seus interesses a utopia de ressuscitar ao menos na aparência o corpo de um morto, FRAN se preocupa com questões mais concretas, como a estabilidade de seu trabalho, mesmo não ganhando muito, e sua vida amorosa em crise:

Silêncio. Senhor L vai até a cadeira e senta. Pega o jornal, folheia enquanto FRAN continua a trabalhar o corpo.

SENHOR L – Já aprendeu meu método?

FRAN – Um pouco.

SENHOR L – É preciso dar a impressão que os cadáveres vivem, respiram, mesmo estando mortos.

FRAN – Um trabalho inútil e desnecessário. Nem velório tem.

SENHOR L – Os verdadeiros artistas não têm público mesmo, a vaidade faz a criação ficar medíocre...

Mostra as fotografias nas paredes, conduzindo o olhar de FRAN.

... Olhe a minha coleção de fotografias... Olhe!... Veja como valeu a pena morrer para cada um deles. Para conseguir esse efeito é preciso retirar os órgãos de maneira exata. Firme, mas carinhosamente. E aplicar os produtos no lugar certo e na dose certa... Tenho prazer especial em retirar certos órgãos. Alguns são tão belos. Eu até conservo um tempo comigo antes de incinerar. Sempre sobra um sopro do que eles viram, viveram...

Senta-se, toma o jornal, folheia.

(RIBEIRO, 2013, p. 20-21)

Feita essa contextualização, para o tipo de análise que propomos, é sempre importante recordar que, em termos ontológicos, literatura e teatro mantêm suas especificidades desde o início de sua existência. Porém, embora se possa acusar a área de Letras de uma espécie de “sequestro” do texto dramático (fato que, graças a importantes iniciativas, vem sendo revertido), evidentemente a crítica literária pode colaborar – e muito – para os estudos teatrais, sobretudo por focalizar um de seus elementos mais fundamentais: o texto. Seguindo o alerta de Anatol Rosenfeld (2008, p. 35), não caíamos na esparrela de nublar toda a complexidade que há nas relações entre texto e palco, nem reduzamos o teatro à literatura, ignorando as inúmeras particularidades que a leitura daquele solicita. Ao contrário: cientes dessa problemática, façamos uma análise do texto teatral de *Corpo de delito* sem qualquer ilusão de completude, abandonando qualquer ânsia de totalidade – afinal, uma observação minimamente justa à obra a análise textual ou a cênica, divorciadas, jamais alcançarão.

Já se disse que a estrutura espaçotemporal da peça é bastante enxuta. Contudo, os poucos elementos que nela se apresentam devem ser analisados à luz de algumas definições para que sejam compreendidos como signos de amplo espectro semântico; e esses conceitos serão expostos com base, principalmente, no *Dicionário de teatro*, de Patrice Pavis.

Ao tratar do espaço no teatro, o autor opera uma divisão desse elemento em seis: o espaço cênico, o cenográfico, o dramático, o interior, o

lúdico e o textual. Como esta abordagem tratará exclusivamente do texto de *Corpo de delito*, os espaços cenográfico (relativo à disposição de público e atores durante a representação) e lúdico (ou gestual, que se refere à disposição e deslocamento dos atores) não serão, por ora, considerados. De igual modo, uma vez que não há qualquer representação onírica ou do inconsciente dos personagens na peça, também não serão necessários maiores esclarecimentos a respeito do espaço interior. A despeito disso, uma leitura cuidadosa – e dinâmica – dos espaços cênico, dramático e textual parece fornecer uma mínima observação das relações entre texto e palco; afinal, atesta Petr Bogatyrev, “a natureza particular dos signos no teatro acarreta um relacionamento particular do público com esses signos que é bastante diferente do relacionamento de um homem com a coisa real e com o sujeito real” (BOGATYREV, 2006, p. 84).

Segundo Pavis (2011, p. 133 ss.), seria chamado de cênico o espaço construído concretamente nas cenas; é, portanto, a exibição concreta das indicações das rubricas para o público. Dada a sua factualidade, está circunscrito ao espaço físico onde se encena a peça – e sua configuração depende intimamente do material concreto disponível. Ao discorrer sobre as tipologias e qualidades desse elemento do texto teatral, o autor comenta que, tendo em vista a variedade de experiências estéticas do teatro contemporâneo, seria improdutivo tentar enumerar suas características hoje; por outro lado, *Corpo de delito* parece manter parentesco com o que se observa a respeito do espaço expressionista: “O espaço expressionista se modela em locais parabólicos (prisão, rua, hospício, cidade etc.). Atesta a profunda crise que dilacera a consciência ideológica e estética” (p. 134).

Visivelmente conectado ao espaço cênico está o dramático, pois, transcendendo à concretude dos objetos dispostos em cena, este é construído por uma imagem mais subjetiva e abstrata da estrutura da peça – afinal, trata-se do “espaço da ficção (e nisto ele é idêntico ao espaço dramático para o poema ou o romance ou todo texto linguístico)” (PAVIS, 2011, p. 135). Jiri Veltruski diria, ainda, que “constituem o assim chamado espaço dramático um conjunto de relações imateriais que muda constantemente no tempo à medida que tais relações mesmas mudam” (2006, p. 167). Entretanto, como cada espectador pode, por meio dos mecanismos típicos da ficção, criar sua própria imagem do espaço dramático, pode-se afirmar que não é necessária nenhuma encenação para que ele se projete na mente do destinatário – que, neste caso, pode ser, meramente, um leitor. Para isso, vêm à baila as indicações cênicas e as indicações espaçotemporais.

Ainda segundo Pavis, as indicações cênicas têm um caráter relativamente mais pragmático para a configuração da peça: dispõem sobre os nomes dos personagens e sua posição em cena, indicam os locais de entradas e saídas, a iluminação etc., ou seja, esclarecem a apresentação física da obra. Já às indicações espaçotemporais se reserva um leque de significados e funcionalidades mais amplo, pois se referem precisamente ao espaço-tempo do universo ficcional criado pelo texto; assim, se for o caso, são responsáveis por estabelecer o vínculo do texto teatral com a História.

De um modo geral, pode-se dizer, portanto, que as indicações cênicas e as espaçotemporais estão relacionadas, respectivamente, ao espaço cênico e ao dramático – sempre lembrando que este é construído metonímica e metaforicamente por aquele. Ao fim e ao cabo, ambos se confundem incessantemente na leitura da peça, e, ademais, uma mesma didascália pode revelar uma leitura cênica e uma dramática – funcionando, assim, tanto como uma indicação cênica quanto como uma indicação espaçotemporal: como indicação cênica, essa didascália fala mais de perto à construção da cena pelos encenadores; como indicação espaçotemporal, participa mais efetivamente da percepção de leitores e espectadores, atuando na construção ficcional.

A rubrica inicial de *Corpo de delito* ilustra perfeitamente esses conceitos, mostrando como se misturam no texto (e, conseqüentemente, na encenação):

Uma sala, objetos cirúrgicos e vidros de botica. Diversas fotografias de rostos pelas paredes. SENHOR L está sentado em uma cadeira, próximo a um cabideiro. Ao fundo uma música vinda do rádio, algo como I've got my love to keep me warm na voz de Billie Holiday. Entra FRAN empurrando uma maca que tem rodas em apenas uma das extremidades, como um carrinho de carga. Um corpo feminino está na maca. FRAN conduz o corpo até o centro da sala, com a ajuda de SENHOR L monta uma mesa de cirurgia apoiando a maca em duas bases. FRAN vai até o cabideiro e nele deposita a jaqueta que está usando. A música termina. No rádio o locutor deseja bom dia, diz que está um belo dia de sol e depois dá a notícia que o trânsito está parado na Av. República por causa de um suicida que ameaça se atirar do alto de um prédio. SENHOR L vai até o rádio e o desliga. Volta ao corpo (RIBEIRO, 2013, p. 15).

Quanto à construção do espaço cênico, vemos no trecho a descrição dos elementos concretos, as indicações cênicas: uma sala, objetos cirúrgi-

cos, vidros de botica, fotografias de rostos pelas paredes, uma cadeira, um cabideiro, uma música vinda do rádio e uma maca. Esses elementos são responsáveis pela configuração imagética da cena, caracterizando certo tipo de ambiente. Do ponto de vista simbólico, esses mesmos elementos dispersos na construção do espaço cênico colaboram para a identificação do local que se quer representar: uma sala do Departamento Médico Legal. Ou seja, compreendidos como signos que têm como referentes um ambiente específico, essas indicações promovem a criação do espaço dramático – por excelência, ficcional. Porém há indicações espaço-temporais que se fundem às cênicas para a construção do todo ficcional da peça: são o contexto evocado pela música específica que está tocando no rádio, o fato de o locutor desejar “bom dia”, num belo dia de sol, aos ouvintes (o que nos coloca numa cena matutina) e dar uma notícia sobre o trânsito parado por conta de um suicídio – algo que se relaciona intimamente à temática da obra. Cria-se, desse modo, uma atmosfera prévia para o desenvolvimento da peça, dando mostras do universo ficcional que se firmará ao longo da leitura.

Comentados os espaços cênico e dramático, há ainda que se considerar a importância do espaço textual, ao qual João das Neves concede certa primazia ao tratar das formas de compreensão de espaço e tempo na obra teatral, essenciais para o que ele chama de “universo da peça”: “O que é o ‘universo’ da peça? Informações contidas na peça sobre a época, local, hora, clima, relações econômicas, políticas, religiosas, sociais, enfim, fazem parte do ‘universo’ da peça” (2010, p. 77). O espaço textual seria, assim, estritamente, a enunciação do texto, seus diálogos, todo o conteúdo verbal colocado em cena pela voz dos atores – que, conforme a cadência rítmica ou a menção a um lugar ou um momento histórico e/ou ficcional, ajuda a configurar a ficção que se propõe; funde-se, portanto, com os outros elementos da obra – todos repletos de signos:

A expressão linguística no teatro é uma estrutura de signos constituídos não apenas por signos do discurso, como também por signos outros. Por exemplo, o discurso teatral que deve ser o signo da situação social de uma personagem é acompanhado pelos gestos do ator, completado por seu traje, o cenário etc., que também são os signos de uma situação social. Os setores de onde se tiram os signos no teatro, como o traje, o cenário a música etc., são em maior ou menor número conforme o caso, mas são sempre vários (BOGATYREV, 2006, p. 81).

Não temos condições de analisar os processos enunciativos dos atores em cena, mas podemos observar essas informações fundamentais para a identificação do “universo da peça” nas falas que estão dispostas no texto. Assim que os personagens se colocam em cena, o primeiro assunto que surge é relativo ao barateamento dos pacotes para visitar a Lua. Segundo FRAN, só seria preciso economizar por dez anos para ter esse luxo como um “bom programa para o final de semana, talvez” (RIBEIRO, 2013, p. 16). Já SENHOR L imagina que as vendas para os condomínios deveriam se iniciar em breve e que uma das propagandas deve ser a qualidade de vida de se morar longe de tsunamis e bandidos – ao que FRAN acrescenta a redução do número de pessoas pulando de prédios, por conta da falta de gravidade. Além disso, os personagens conjecturam que lá os cadáveres não apodreceriam, a não ser que haja vermes alienígenas para consumir a carne; em razão disso, indaga SENHOR L: “Vermes. Sem eles o que seria do nosso combate?” (p. 17). Da vida na Terra, o legista aponta com certa surpresa o fato de metade dos carros ainda usarem o mesmo princípio do motor de explosão do século XIX, além de pneus de borracha. Diante disso, inicialmente, podemos pensar, então, que a peça se ambienta num mundo futurístico; porém tanto a música de Billie Holiday no rádio quanto a referência de SENHOR L a Sharon Stone em *Instinto selvagem* indicam que não seria um futuro tão distante.

Aumentando essa dificuldade de se fixar uma temporalidade definida para a ação da peça, há ainda questionamentos que apontam para a permanência de certos aspectos do passado neste possível futuro: as mesmas doenças que ainda matam, a fome, o desespero, o fascismo, o racismo e, naturalmente, a morte – que, para o legista, “É senhora” (RIBEIRO, 2013, p. 17). SENHOR L também vai se referir a um termo específico do marxismo (lúmpem) e sempre apontar para o fato de que as coisas não são “um capricho do nosso tempo”; afinal, “O mundo sempre foi assim” (p. 26). Aliás, um dos episódios mais *nonsense* de toda peça é uma confidência do legista para sua assistente: segundo ele, Raul Seixas o havia perseguido num minúsculo carro chinês durante todo o trajeto até o trabalho. Inicialmente, FRAN diz não conhecer esse roqueiro “do final do século passado” (p. 27), e não demonstra nenhuma estranheza ao saber que ele já estava morto. Como justificativa para a perseguição, o legista imagina que talvez o morto o esteja procurando em busca de uma maquiagem.

De um modo geral, enquanto SENHOR L, até mesmo por conta de ser aparentemente mais velho que sua assistente, sempre resgata dados do passado, FRAN imagina que seu drama com sua mulher seja bastante atual

e, relativo a ele, ela comenta um dos acontecimentos mais herméticos de que trata o enredo. FRAN irá contar que ela e sua mulher todos os sábados compravam flores na feira e, como de costume, trocavam a água todas as manhãs; porém por volta de quinta-feira as flores já estavam secas. E esse ciclo de sempre comprarem flores ao sábado se repetia, até FRAN perceber que há trinta dias não trocavam as flores porque elas não murchavam. Curiosa com o acontecimento, FRAN observa todos os dias o crescimento das flores e marca o caule de algumas para ver se foram trocadas por sua mulher, mas nota que eram, de fato, as mesmas flores – como que imunes à passagem do tempo e à chegada da morte. A partir daí, começa a relacionar o estranho comportamento das flores ao frio comportamento de sua companheira, o que a leva a desconfiar de um possível caso de adultério.

Apesar de representar de início o polo mais pragmático e racional quando comparada a SENHOR L, FRAN procura uma figura bastante controversa em um mundo supostamente mais esclarecido a fim de verificar se suas suspeitas são reais: um anão que se considera um vidente. O Profetinha entrega para a moça um envelope lacrado e lhe diz que sua casa está em risco, causando nela um grande medo de abrir o envelope. Agindo racionalmente, o chefe abre, enfim, o envelope, revelando que o Profetinha não passava de um charlatão: era apenas um cartão-postal, um blefe. Feito o desenlace do conflito, a assistente liga novamente o rádio, que reproduz a mesma música do início; os dois olham para o corpo, agora prestes a ser maquiado, e veem que se trata de uma linda mulher – como dizem:

SENHOR L – Olha de novo pra ela. Nem parece aquela que fodeu o fígado. Olha só... Não é linda?

FRAN – Sim, é linda. Parece uma flor.

SENHOR L – Vou mudar as cores no rosto. Quero me inspirar na maquiagem que sua mulher costuma usar. Uma pequena homenagem.

FRAN – Faça como quiser.

SENHOR L – Ela merece. É realmente linda. Uma bela flor.

Fran aumenta o volume. A mesma música do começo.

(RIBEIRO, 2013, p. 41)

A continuidade da música, os diversos momentos históricos evocados, as flores imunes à passagem dos dias e os episódios de atmosfera *nonsense*

colocam em questão a importância do tempo para a leitura da peça. Para análise desse tópico, voltemos, então, ao trabalho de Patrice Pavis (2011, p. 400 ss.), que apresenta os dois tempos estruturantes de toda e qualquer peça: o tempo cênico e o tempo extracênico (ou dramático). O primeiro compreenderia a duração cronológica da encenação; enquanto o segundo diz respeito mais precisamente ao tempo ficcional que subjaz ao que é apresentado em cena. Desse modo, num tempo cênico que dure duas ou três horas pode-se representar um tempo dramático de anos ou décadas, como nas tragédias históricas de Shakespeare. Nesse aspecto, notamos que em *Corpo de delito* há uma coincidência entre o tempo cênico e o tempo dramático; porém este apresenta uma complexidade que foge às sistematizações mais simples, pois esbarra, necessariamente, na densidade do contexto histórico.

Ao tratar de narrativas literárias, Luis Alberto Brandão Santos e Silva-na Pessoa de Oliveira trazem contribuições que podem nos servir de relevante paralelo para as discussões em pauta. Os autores tratam, a princípio, de uma bipartição semelhante à operada por Pavis: o tempo de leitura e o tempo ficcional. O primeiro, dado o seu caráter extremamente variável, é de difícil definição (podendo ter seus *efeitos discursivos* apenas sugeridos pelo texto, via recursos de linguagem); por outro lado, o tempo ficcional mantém estreita familiaridade com o tempo dramático, comentado há pouco. Sobre ele – e isso fala de perto a *Corpo de delito* – os autores afirmam: “através de pactos propostos ao leitor, o tempo ficcional pode ser constituído como um tempo pluridimensional” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 51). Focalizando a contemporaneidade, aliás, arrematam:

A visão contemporânea rejeita a concepção do tempo como linearidade homogênea e vazia. Estabelece-se uma outra forma de percebê-lo. Trata-se de conceber o instante enquanto realidade intangível, povoado de agoras em permanente fluir. Nessa perspectiva, o tempo é visto como uma dimensão em que ritmo e acaso se cruzam, se interligam e se tencionam. Velocidade e inércia, aceleração e quietude compõem a natureza paradoxal desse tempo: não possuindo ordenamento ou lei presumível, a ideia de princípio ou fim definíveis e hierarquizáveis deixa de fazer sentido. Pleno de ambiguidades e enigmas, é impossível dominá-lo através de qualquer racionalidade ou sistematização (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 56).

Assim, sabendo que tempo e espaço são grandezas indissociáveis e interdependentes, vemos que todos os elementos analisados (espaço cênico,

dramático e textual; indicações cênicas e espaçotemporais; tempo cênico e extracênico ou dramático) em maior ou menor grau colaboram para a configuração do tempo histórico de *Corpo de delito*, uma vez que forjam o universo ficcional em que se contextualiza a ação – e o que se vê é um embaralhamento aparentemente ilógico de momentos históricos distintos. Mas para o que aponta essa superposição de tempos? Basicamente, lançando mão de recursos estéticos provocadores (afinados à tal “visão contemporânea” supracitada), a peça sugere que todo momento histórico se configura a partir da superposição de múltiplos tempos. Contudo, é evidente que, na rotina estafante do mundo contemporâneo, é vedada aos indivíduos a possibilidade de se manterem sempre atentos a essas dinâmicas temporais – e, a isso, vem a serviço a arte (na figura do livro ou do palco), como objeto, mais que de reflexos, de reflexão.

Referências

BOGATYREV, Petr. Os signos do teatro. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 71-92.

NEVES, João das. **A análise do texto teatral**. Rio de Janeiro: Funarte, 2010.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Trad. sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RIBEIRO, Saulo. **Corpo de delito & Rip e Cal**. Vitória: Cousa, 2013.

ROSENFELD, Anatol. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. **Sujeito, tempo e espaço ficcionais**: introdução à Teoria da Literatura. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

VELTRUSKI, Jiri. O texto dramático como componente do teatro. In: GUINSBURG, Jacó; COELHO NETTO, José Teixeira; CARDOSO, Reni Chaves. **Semiologia do teatro**. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 163-190.

CICATRIZ COBERTA COM PÓ DE ARROZ: A PRESENÇA DO FANTÁSTICO NO CONTO “A HISTÓRIA DA MENINA”, DE BERNADETTE LYRA

Márcia Moreira Custódio⁴¹

Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada.
Clarice Lispector

Introdução

A frase que serve de epígrafe para este texto, de Clarice Lispector, reflete acerca do papel da literatura como expressão artística, considerando que seu discurso, capaz de evocar um mundo dado como real ou imaginário, provoca um intercâmbio entre a realidade, a obra e o leitor. Isso porque, no campo da narração, a literatura exprime a construção do mundo, enquanto que no da diegese ocorre a recriação, propondo ao receptor situações artísticas que poderiam muito bem fazer parte da realidade. Na obra literária o autor pode criar retratos de situações reais, lapidando-os e moldando-os, utilizando acontecimentos sociais como matéria-prima para sua produção. O fato é que ele não mente, senão (re)cria essa realidade, já que entender essa realidade é uma criação. Tzvetan Todorov explica que a obra literária é ao mesmo tempo uma história e um discurso:

41 Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <marciamcustodio@ibest.com.br>.

Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que, deste ponto de vista, se confundem com os da vida real, [...] mas a obra é ao mesmo tempo discurso: existe um narrador que relata a história; há diante dele um leitor que a percebe. Neste nível, não são os acontecimentos relatados que contam, mas a maneira pela qual o narrador nos fez conhecê-los (TODOROV, 1973, p. 211).

Desse modo, há narrativas que, em sua poética, exploram variadas possibilidades de interlocução com a repetição e a inovação, transformando-se, com isso, em objeto a ser exaustivamente indagado, cuja leitura se dá pelo processo de retroalimentação. É o caso de certas obras contemporâneas que, além de se alimentarem dos discursos tradicionais (fábulas, lendas, mitos), também inovam, numa linguagem em que “o desvio, o afastamento, tornam-se a regra” (RICOEUR, 2010, p. 121), pois evocam o paradoxo e o caos. Nesse ciclo virtuoso da linguagem, há uma trapaça cuja ação transformadora, segundo Barthes (1977), configura-se em *escritura*, pois provoca o descongelamento do signo, abrindo um corte “abaixo da orelha até o queixo” (LYRA, 2009, p. 112), a fim de que se ouça com uma voz única de um corpo que se receba com gozo “sentido como intensidade, como perda do sujeito pensante e ganho de uma percepção das coisas” (PERRONE-MOISÉS, 1983, p. 56). São obras que se singularizam com sua poética transformadora, operando com códigos de configuração desafiantes. É dessa forma que se apresenta a literatura fantástica, por trazer como eixo norteador o insólito, aspecto que sempre marcou presença no mundo literário.

As narrativas fantásticas encontram seu apogeu no século XIX, no Romantismo, momento em que encontram um terreno propício para o florescimento dessa escrita, cujas raízes remontam ao gótico. Como bem afirma Filipe Furtado:

Descendente direto da narrativa “gótica”, nascido entre as diversas linhas ideológicas que reagem contra o otimismo confiante do pensamento iluminista e desenvolvido durante a consolidação do movimento romântico, o fantástico manifesta desde cedo sua hostilidade ou, pelo menos, o seu ceticismo perante as conquistas já então bastante notórias do intelecto (FURTADO, 1980, p.136).

Entende-se então que, na compreensão do mundo, o romântico pouco utiliza a razão, desencadeando, por isso, o fantástico como técnica narrativa e estilística, como forma de expressão. Ao teorizar sobre o fantástico, Tzvetan Todorov o explora como um gênero específico dentro da literatura, explicando e sistematizando suas características:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita (TODOROV, 2012, p. 38-39).

Compreende-se, então, que o fantástico é o produto de três fatores que, segundo Todorov, são indispensáveis para que se tenha uma obra desse gênero: o primeiro faz referência à ambiguidade que a narrativa deve causar no leitor, fazendo-o titubear entre uma explicação sobrenatural e outra racional; o segundo diz respeito ao modo como essa dúvida é representada no texto, o que geralmente se configura no papel de uma personagem; o terceiro trata do papel assumido pelo leitor implícito ante o texto, de modo que este recuse leituras que o levem para longe da atmosfera de dúvida e tensão provocada pelo texto mesmo.

Filipe Furtado não concorda totalmente com a teoria de Todorov, considerando o fantástico como “uma organização dinâmica de elementos que, mutuamente, combinados ao longo da obra, conduzem a uma verdadeira construção de equilíbrio difícil [...] tanto no plano da história como no do discurso” (FURTADO, 1980, p. 15).

Jean Paul Sartre, outro estudioso que se debruçou sobre a narrativa fantástica, desenvolve uma teoria que não restringe tanto o fantástico e

pode ser encaixada não somente nas narrativas fantásticas do século XIX, como também nas do século posteriores. Assim, Sartre afirma que:

O fantástico dá-nos a imagem invertida da união da alma com o corpo; aí, a alma ocupa lugar do corpo e o corpo tem o lugar da alma, e para pensar nessa imagem não podemos servir-nos de ideias claras e precisas; temos de recorrer a pensamentos confusos, também fantásticos; em poucas palavras, temos de deixar levar em plena vigília, em plena maturidade e em plena civilização, até a “mentalidade” mágica do sonhador, do primitivo e da criança (SARTRE, 1968, p. 114).

Fica evidente que não há uma definição categórica para o fantástico e que, embora se vislumbrem muitas controvérsias entre os teóricos, existe um consenso estabelecido: a presença do natural e do sobrenatural coabitando um mesmo plano, o do discurso literário. Embora se evidenciem as nuances que o fantástico possui, segundo o posicionamento de cada crítico abordado, a própria concepção do gênero é incerta, assim como sua materialização no discurso literário. No entanto, tais temas não serão ponto de discussão neste trabalho. Basta, no momento, perceber quão tênues são os limites entre real e sobrenatural, e como tais planos se imbricam no discurso literário, de modo a torná-lo essencialmente ambíguo, incerto, exigindo de seu leitor papel decisivo na construção do significado.

Bernadette Lyra não se esquivou em trazer para seus contos elementos característicos do fantástico. Como objeto de análise neste trabalho, o conto “A história da menina” (LYRA, 2009, p. 111-124) será lido com o objetivo de verificar de que forma a autora instaura o insólito em sua narrativa, tomando por base alguns conceitos dos autores acima citados.

Uma menina cheia de histórias

Um texto contemporâneo com o pé na tradição. É como se delineia a escritura do conto “A história da menina”, de Bernadette Lyra, resultando numa linguagem dialógica na qual os discursos tradicionais são absorvidos e transformados em palavra própria, num contínuo processo de contar para não morrer. Algumas das características da cultura produzida na atualidade, como a eliminação das fronteiras entre a arte erudita e a arte popular, a

presença marcante da intertextualidade e a fragmentação textual, são elementos intrínsecos desse conto de *O parque das felicidades* (2009), cuja narrativa se fragmenta, convertendo-se em encadeamentos episódicos de onze relatos, bem ao estilo uma-história-puxa-outra de Sheherazade.

Bernadette Lyra, portanto, constrói e reconstrói histórias, numa intertextualidade com a oralidade que ao mesmo tempo resgata e renova, resultando na constituição de uma totalidade. Com isso, uma composição insinua a outra de modo gradual, numa combinação de acidentes, revelando em sua diegese uma protagonista que caminha, mas nunca atinge um fim desejado, sem, no entanto, desistir de seguir. No fim, não há respostas, não há realização, insinuando sempre mais caminhadas.

Destacando a presença de um espaço híbrido, essa narrativa fantástica oscila entre o natural e sobrenatural. A presença de tais elementos exige uma cumplicidade e participação por parte de um leitor que mergulhe na ficção, de sorte que o não natural, ou seja, o fantástico, passe a ser natural. Essa desterritorialização enunciativa presente nos textos de Bernadette Lyra provoca uma multiplicidade de situações hesitantes. Assim, no universo de suas narrativas, todos – narrador, personagem e leitor – se equilibram nas dobras frágeis do signo. Os textos dessa capixaba estão à procura do leitor que aceite a sua desconcertante narrativa e viva a catarse invertida de afastamento e avanço de seus textos. Deneval Siqueira de Azevedo Filho reconhece que “a poética de Lyra assume o culto do (re)novo, do (re)lido, do dialogismo e da farra intertextual para estabelecer uma contemporaneidade que tenta romper com a tradição, apesar de sempre se justapor a ela quando a revisita” (AZEVEDO FILHO, 2012, p. 27).

O conto narra a trajetória de uma menina que, ao nascer, tem o rosto marcado por uma gata. Embora seja advertida, segue um destino diferente do da mãe, transgredindo com os costumes e valores que lhe foram passados. Entre o real e o insólito, sua vida configura-se em uma busca incessante, cuja história é perpassada por encontros e descobertas. O mar é a referência, o elemento destabilizador que a chama para as aventuras.

Próximo das histórias orais passadas de geração a geração, nesse conto o narrador se posiciona em terceira pessoa, destacando-se a presença de um narrador onisciente como elemento estrutural da narrativa. Há a ausência de nomes próprios de suas personagens, que transitam em espaços indeterminados e tempo indefinido. Todas as personagens são identificadas por perífrases (“a menina”, “a mãe”, “o pai”, “a mulher que sabia benzer de espinhela caída”, “o jovem de olhos cor de açúcar queimado” etc.). Esse recurso

narrativo usado pela autora reforça sua intenção atemporal na construção do conto: sem nome próprio, a personagem se universaliza, isto é, abrange todo o universo humano, todas as pessoas, todos os nomes. A abordagem do real ocorre por meio dos valores presentes nos seres humanos, como os medos, os mistérios da alma, os sentimentos, os desejos de uma realidade interna por meio de uma linguagem da fantasia e do imaginário. Assim, “A história da menina” constitui-se em uma grande metáfora, um labirinto de dimensões mitológicas, um desafio à decodificação de símbolos.

O conto está dividido nas seguintes partes: “A gata malhada”, “O mar”, “As lambadas”, “A partida”, “A mulher que sabia benzer de espinhela caída”, “A história que contou o jovem de olhos cor de açúcar queimado”, “A história que o barqueiro contou”, “A cidade do outro lado da boca do rio”, “O moço corcunda que foi escravo das lavadeiras”, “A bela dama sem pernas”, “A espera e o fim”. Longe de constituírem forma alegórica, esses títulos não aglutinam uma moral. Eles servem para incrementar a atmosfera, cabendo à própria narrativa levar a mensagem ao leitor. Verifica-se no conto um mundo naturalmente constituído, porém alguns acontecimentos transformam esta aparente naturalidade num mundo fantástico.

“A gata malhada” – o nascimento e a marca

Envolvendo gradualmente o leitor numa atmosfera fantástica, o narrador o conduz a um ambiente em que o mundo natural é afetado por algum evento desconhecido. As leis da natureza passam por algum tipo de abalo (“era vento sul”, “e todo mundo sabe que outubro é o mês do vento nordeste”), provocando mudanças não só no leitor, como também na normalidade que é quebrada (“o vento uivava”, “os coqueiros faziam barulho”, “os gatos miavam como desesperados”, “os cachorros correram para baixo da cama”), iniciando-se, então, uma justaposição do mundo real com o mundo fantástico.

É notável o emprego da hipérbole como recurso formal para realçar o fato inusitado ou dando-lhe características de irreal, que vão dos miados desesperados do gato ao cansaço da mãe que levou a noite toda para fazer sair a criança, os panos quentes, os emplastros, o escapulário, fatos pertencentes ao mundo real, mas que, remetidas a uma realidade exagerada, reforçam o ar de sobrenatural. O narrador prepara o leitor para um nascimento de um bebê que, pelo preparo da atmosfera, carrega algo de especial. Numa espécie de prenúncios e agouros, tais elementos concorrem para criar no leitor a expectativa de que algo estranho ronda a trama.

A riqueza nos detalhes do ambiente em detrimento da caracterização das personagens é marcante na contística de Lyra. A elaboração da atmosfera na descrição do ambiente interno e externo, ao pormenorizar objetos ou elementos da natureza, compõe uma atmosfera complexa que acaba por se refletir na personagem, trazendo para a trama um aspecto sombrio.

Essa menina, envolta pelas expressões fortíssimas que lhe são emitidas, adequa-se ao espaço em que se encontra. É emblemática a citação de que no dia do nascimento da menina “cinco pés de jasmins estavam floridos, no pátio” (LYRA, 2009, p. 112). Práticas antigas, próprias da medicina e credence popular, são usadas durante o parto, como o uso de panos quentes, emplastros e escapulário sobre a barriga da mãe.

A menina foi arranhada pela gata, “desde abaixo da orelha até o queixo, do lado direito” (LYRA, 2009, p. 112). O gato, um animal que carrega uma áurea mística que o dota de lendas desde a antiguidade, é uma presença forte na construção da trama fantástica. O arranhão da gata e o grito da menina também são descritos de maneira acentuada. Participando da explicação de Barthes sobre o prazer do texto, a imagem da gata se colaria à da menina, que é ao mesmo tempo texto, ou seja, é o “olho indiferenciado de que fala um autor excessivo” (BARTHES, 2010, p. 23).

“O mar” – a primeira transgressão

Vê-se aqui mais uma vez a hipérbole como recurso de constituir características fantásticas à menina, quando o narrador diz que a dor que a mãe sentira no parto da menina fez secar-lhe o leite. Diante disso, a menina mama numa ama de leite que, ao desmamá-la, pendura em seu pescoço um amuleto de seda cor de pele.

O amuleto está vinculado ao imaginário popular como superstição, servindo para proteger dos perigos, trazer sorte, livrar dos maus espíritos. É um objeto que deve ser carregado preso ao corpo, por encerrar uma força mágica. No Egito, serviam para preservar a saúde, a felicidade e a vida terrena (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 93). Nota-se a presença das credences e tradições populares nesta passagem. O objeto de proteção era da cor da pele, confundindo-se com ela, porém quase não era visto, configurando-se, então, como parte do corpo da menina.

A menina demorou a ser desmamada. Só quando conseguiu andar pelas vizinhanças foi que recebeu sua primeira alimentação diferente do

leite: caldo de peixe de rio com sal de balseado. Assim que cresceu, começou a sair de casa para passear, afastando-se dia a dia de sua casa. Sem que ninguém percebesse, ela ultrapassou os limites da colina atrás do cemitério, pisou o mar, sentiu a água morna, as cócegas nos pés e as algas que se enroscaram em seu tornozelo.

A água, fonte de vida, de regeneração, também simboliza a energia inconsciente. É a água, portanto, a detentora de forças imaginantes que podem guiar a uma significação muito maior e pertinente da literatura. Como verdadeiro olho da terra, afirma Gaston Bachelard, “é novamente a água que vê, é novamente a água que sonha. [...] Tão logo nos entregamos inteiramente ao reino da imaginação, com todas as suas forças reunidas do sonho e da contemplação” (BACHELARD, 1997, p. 33). Entende-se, assim, que a menina inicia sua viagem no mundo do sonho e da fantasia.

Uma informação que suscita estranheza está no relato dos três pescadores perdidos em alto-mar que, chorando, comiam o fígado e o coração de um peixe de escamas vermelhas, ainda vivo. Fazendo uma leitura possível com o mito grego de Prometeu, um titã da mitologia grega que roubou o fogo e foi punido por Zeus com o castigo de ficar encadeado a uma rocha no Cáucaso, onde uma águia diariamente lhe bicava o fígado, os pescadores tomam o lugar das aves, e o peixe, o lugar de Prometeu. Outra leitura possível é a que nos remete a Poseidon, também personagem da mitologia grega, o deus dos mares, representante dos sonhos, das fantasias, que está sempre em conexão com um reino sem limites e de uma profundidade incomensurável. Como todo mito enfatiza os perigos que incorre o ser humano ao tentar ultrapassar os limites fixados por lei, comer o fígado, um órgão que se regenera, é se alimentar da transgressão que se renova; o coração, responsável pela emoção, também é devorado junto com o fígado. Numa metáfora de incursão na narrativa literária fantástica, os pescadores se alimentam do fígado e do coração do peixe, ato que se traduz num processo de imersão na palavra que se renova e emociona (choro).

“As lambadas” – a advertência

A saída para além dos limites do povoado trouxeram suas consequências. A menina apanha do pai, atitude que foge à sua compreensão. Percebe-se então uma anuência temporária, causada pelo uso da força. A mãe tenta justificar o procedimento do pai, contando-lhe ter vivido uma história de paixão que foi reprimida pelo casamento. Contudo, mãe sempre chorava lágrimas que formavam uma lagoa cheia de pedrinhas brilhantes

no chão, trazendo uma compreensão interpretativa de tristeza e arrependimento, além de carregar um forte teor de insólito. A mesma história de paixão vai se repetir com a menina. O uso da expressão “à benção, meu pai” revela a submissão feminina, fruto da tradição da família patriarcal.

“A partida” – a cicatriz coberta com pó de arroz

Como se fosse sina, a menina cresce com hábitos diferentes das outras meninas. Subverte os costumes. Não quer se arrumar e dançar com os rapazes. Com o passar do tempo, o seu pai adoece e a mãe o alimenta. É interessante observar nessa leitura que a mãe canta, catando as pedrinhas do fundo da lagoa do assoalho da sala para fazer um colar. É bem sugestiva a ideia de libertação, uma vez que essas pedrinhas se formaram de suas lágrimas. Doente o pai, símbolo de um sistema, encerra-se a repressão. A menina se olha no espelho do quarto, cobre com pó de arroz a cicatriz do arranhão feito pela gata e sai caminhando.

“A mulher que sabia benzer de espinhela caída” – histórias que se cruzam

Revela-se, nessa parte da história, a presença dos costumes e das tradições populares. A menina vai à casa de uma benzedeira, embora não se esclareça sua intencionalidade. O sobrenatural se acentua quando ela diz que não tem medo de escutar vozes dos afogados, devido ao amuleto que a protegia, como se existisse uma força mágica no objeto. Orações passadas pela oralidade por gerações constituem a ponte entre presente e passado. Há uma espécie de prenúncio, pois, logo em seguida, a menina conhece o jovem da história contada por sua mãe e sente a mesma queimação no corpo, repetindo-se a experiência. Parece que ao dizer “coso, osso rendido, carne moída, espinhela caída é isso que coso”, a benzedeira costura presente e passado.

“A história que contou o jovem de olhos cor de açúcar queimado” – a cabeça formosa

Pautada no maravilhoso, a história narrada pelo jovem desvela o paradoxo entre o real e a fantasia. A criatura formosa que retira as partes de

seu corpo devido à insistência do jovem em persegui-la, é um forte paralelismo com o mundo fragmentado do fantástico. Carregando a cabeça do ser dentro de um cesto cheio de manjubas, o jovem se apropria e se entrega à mente da fantasia. Inusitadamente, a cabeça come todos os peixes, deixando só os rabinhos, rindo sem parar, aproximando o insólito ao humor e à ironia. A cabeça lhe abriu as arcadas do peito, ou seja, acelerou sua respiração. Uma cabeça que gostava muito de alho, um alimento que tempera e remete à ideia de novas aventuras.

“A história que o barqueiro contou” – a flauta e Nossa Senhora da Penha

Outra vez a presença do sobrenatural. O barqueiro, personagem emblemático de várias histórias mitológicas, conduz a menina pelas águas em sua embarcação. Navegando sobre um lugar onde se ouvia a voz dos mortos, o texto seduz o leitor com o sombrio e fantasmagórico. A história do naufrágio de um navio colabora para enriquecer a atmosfera mórbida. Um elemento mágico, a flauta do grumete, remete aos contos de fadas. Há um misto de sagrado e profano, num embate entre o poder da magia e as forças espirituais cristãs, num desfecho vitorioso para Nossa Senhora da Penha, que livra o grumete da morte. Vale notar a hipérbole na narrativa no relato da força sobrenatural da tempestade que fez com que o rio invadissem parte do mar e tornasse suas águas doces. Recurso usual nas narrativas fantásticas.

“A cidade do outro lado da boca do rio” – não pergunte nada

A construção dessa narrativa se pauta no estranho com ponte para o espanto. Um lugar com habitantes excêntricos, cuja tentativa de comunicação se torna infrutífera. A menina não entende o porquê da ausência de respostas na cidade do “Só cumprimente e não pergunte nada”. Quem inicialmente parece que vai lhe esclarecer é o corcunda, mas este só reforça a estranheza do lugar. Numa situação inusitada, o corcunda lhe propõe não perguntar pela cicatriz se ela não tocar no assunto de sua corcunda. Com isso, nem personagem nem leitor conhecem a história. Assim, paralelamente às regras estabelecidas pelo personagem, constrói-se um obstáculo entre o narrador e o leitor, uma vez que se vivencia uma

trajetória sem conhecer suas regras ou objetivos. Por ser levado passo a passo pelo narrador, o leitor se depara com alguns obstáculos na compreensão da trama.

“O moço corcunda que foi escravo das lavadeiras” – a música incessante de uma velha cega

A trama, aqui, é quase toda constituída pela voz de um corcunda, em primeira pessoa, que narra seu percurso num povoado onde viviam lavadeiras e uma velha cega que fumava cachimbo e cantarolava sem parar. Os elementos da narrativa (personagens, cenário, objetos, ou seja, o mundo constituído) são naturais, encontrados em qualquer povoado. No entanto, alguns acontecimentos transformam essa aparente naturalidade num relato fantástico, tomando cores do absurdo. O corcunda, ao sair em busca de sossego, é enganado e explorado por lavadeiras que viviam nesse povoado onde ninguém sorria. Ao se negar a continuar lavando roupas para elas, intenta uma saída, porém a velha cega, intencionalmente, estica o pé, fazendo-o tropeçar e cair. O corcunda, tal como Sísifo (ser mitológico condenado a subir uma montanha carregando nas costas uma rocha e, de lá, vê-la cair e começar novamente sua tarefa, todos os dias, para todo o sempre), vê-se numa situação de tortura nesse lugar em que repetidamente terá que lavar as roupas, numa atitude sisífica, sem sentido, porém com total obrigação:

Elas me desamarravam, bem cedo, prendiam a corda a meu pescoço como coleira e, assim, amarrado, eu tinha de ir com elas à lagoa e lavar suas trouxas. Meus dedos se gastaram e minhas mãos se esfolaram e quando eu acordava doente, as mulheres me açoitavam a corcunda (LYRA, 2009, p. 122).

O mundo fantástico descortina um mundo escravizado, representado pelo trabalho forçado imposto ao personagem. O corcunda, desesperado pela exaustão, finge-se de morto e, com isso, as mulheres se desfazem dele, lançando-o fora do povoado. A narrativa aponta para um mundo utilitário, que descarta os que não representam força de trabalho. Perpassa a sensação do absurdo, de um mundo caótico que constantemente inviabiliza a própria vida. O drama do corcunda se assemelha ao drama da sociedade moderna, cuja justiça, velha e cega, impõe a pedra de Sísifo nas costas dos “corcundas” sociais.

“A bela dama sem pernas” – o mundo em arco-íris

Configura-se, nessa parte, a constituição de um mundo belo, uma casa cuja entrada da sala é feita de pedrinhas dispostas em sete círculos, um de cada cor, formando um arco-íris. O fantástico é percebido na contradição desse mundo com a falta de pernas da dama. Não há possibilidade de andar, suas pernas são amputadas. A dama levava sobre o ombro esquerdo uma cacatua de penacho eriçado, uma ave que, além de voar bastante, faz muito barulho e vive em bando – o que contrasta com a solidão da dama. Um mundo cercado de prazeres, porém fechado. A menina, visitante da dama de pernas amputadas, tomou banho na água morna com cheiro de benjoim e rosas. Com a dama jantou e jogou cartas. A dama sentia muito frio. A menina deitou-se ao seu lado para aquecê-la, mas não ficou com ela. No dia seguinte, a menina prosseguiu em sua busca, deixando a bela dama de pernas amputadas para trás.

“A espera e o fim” – a jornada continua

Nessa parte da narrativa, há o encontro do real com o maravilhoso. É quando o narrador esclarece que a criatura formosa é um ser alado, estabelecendo uma conexão com a fantasia. A menina, incansavelmente, espera o jovem de olhos cor de açúcar queimado. A descrição do cenário oferece ao leitor a impressão de liberdade, com praia e frutas comestíveis. Anoitece e a menina dorme. O sono faz contraponto com a realidade, com a fantasia, deixando um estado de hesitação que suscita a dúvida. A dúvida da menina passa a ser também a dúvida do leitor. O jovem passara ou não para lhe mostrar o cesto com a cabeça da formosa criatura alada? O narrador termina seu relato sem uma resposta, assim como prevalece a incerteza do leitor sobre o relato marcado pela cicatriz do fantástico.

Conclusão

Várias são as ferramentas utilizadas por Lyra na arquitetura textual que viabiliza o fantástico de seu conto. Algumas mais aparentes, outras mais sutis, todas com grande elaboração artística cumprem seu papel. No entanto, pode-se verificar, a partir da observação de como as ideias estão ilustradas, que o fantástico tradicional se intercala com o fantástico contemporâneo. No fantástico tradicional não existe a intenção de um jogo

velado entre narrador e leitor quando aquele faz referência às coisas alheias ao mundo real, ou seja, não existe a criação de um acordo diante da nova realidade. Enquanto a realidade é clara, compreensível, o maravilhoso, por sua vez, mostra-se obscuro. Há um narrador que conduz os fatos e dele depende a interpretação.

Um dos fatores de sustentação da literatura fantástica, na concepção de Todorov, pode ocorrer pela hesitação do leitor. Bernadette Lyra tece seu texto priorizando o discurso indireto livre, estabelecendo um filtro na comunicação constituído pela figura do narrador que, de certa forma, pode levar o leitor a hesitar sobre quem fala. Essa é a primeira das muitas hesitações que acontecem no percurso da narrativa: narrador ou personagem? Em vários momentos, o insólito quebra a normalidade presente na trama, especialmente em alguns relatos em que não se consegue explicar racionalmente os fatos, deixando-se assim uma lacuna em que o fantástico se nutre. Essa situação fica evidente no relato das lágrimas da mãe que são transformadas em pedrinhas, ou quando a criatura muito formosa retira parte de seu corpo, e ainda na ocasião em que o barqueiro cobre os ouvidos com cera de abelha para não escutar as vozes dos mortos.

Todavia, a narrativa de Lyra também vai se nutrir do fantástico contemporâneo (FURTADO, 1980; SARTRE, 1968), ao aproximar o processo da leitura ao movimento da vida. A leitura, nesse sentido, torna-se cíclica e infinita, possibilitando ao leitor desfrutar de uma narrativa sem se preocupar, sem se deter em algo real ou irreal, porque é convidado a criar suas sugestões, impressões, os sentidos que o texto pode lhe oferecer, no prazer que a fenda das margens tênues do discurso oferece. Essa cicatriz aberta, porém coberta pela mimese da linguagem, é que sustenta o prazer desse texto. Como explica Barthes: “É a intermitência, como o disse muito bem a psicanálise, que é erótica: a da pele que cintila entre duas peças (as calças e a malha); é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a encenação de um aparecimento-desaparecimento” (BARTHES, p. 16).

Na fenda entre o real e o imaginário, nessas duas margens, entreabre-se a perversão, o suspense e a excitação, cujo prazer está na esperança de conhecer a criatura formosa. Essa fantasia que a rasgadura do texto imprime produz a excitação que arrasta a menina ao jovem de olhos cor de açúcar queimado, ou seja, ao sujeito do jogo – o sujeito do texto, pelo desencadeamento da fruição no eterno estado de perda e busca.

Referências

- AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira de. Do jardim das delícias ao parque das felicidades – e gênese do conto lyriano. In: CUNHA, Betina (Org). **Cânone e anticânone: a hegemonia da diferença**. Uberlândia: Edufu, 2012. p. 26-35.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BARTHES, Roland. **Aula**. Trad. e posfácio de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BESSIÈRE, Irene. **Le récit fantastique: la poétique de l'incertain**. Paris: Larousse, 1974.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Herder, 1986.
- FURTADO, Filipe. **A construção do fantástico na narrativa**. Lisboa: Horizonte, 1980.
- LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. 2. ed. Rio de Janeiro: Artenova, 1973.
- LYRA, Bernadette. **O parque das felicidades**. São Paulo: A Lápis, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Roland Barthes: o saber com sabor**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- RICOUER, Paul. **Tempo e narrativa I: a intriga e a narrativa histórica**. Trad. Cláudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- SARTRE, Jean Paul. Aminadab, ou do fantástico considerado como uma linguagem. In: _____. **Situações I**. Trad. Rui Mário. Gonçalves. Lisboa: Europa-América, 1968. p. 108-126.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. In: _____. **Análise estrutural da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 1973. p. 209-254.
- TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. 4. ed. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2012.

MADALENA E O SAPO, QUE NÃO VIROU PRÍNCIPE

Maria Mirtis Caser⁴²

Em *Esperidião e outras criaturas*, Adilson Vilaça (1987) reúne vinte contos, cujos títulos dão pistas do aparecimento de algum acontecimento extraordinário, estranho ou incomum, como se pode ver nestes poucos exemplos: “A bacia das almas”, “Os ossos de Isabel”, “Um duende na aldeia”, “Assombrações domésticas” ou “Festival de magia”. O ponto de arranque das narrativas são os eventos e espaços cotidianos, em que se movimentam as personagens comuns, como gente que passeia por um parque público, como homem que tem um pássaro engaiolado, como mulher que exerce a função de secretária, ou jovem que se nega a ingerir qualquer alimento – relatos que versam, enfim, sobre “a vida com as suas leis” (VILAÇA, 1987, p. 42)⁴³. Dentro desse ambiente corriqueiro, no entanto, irrompem eventos irreais, que fogem a essas leis que estruturam o mundo que nos envolve, refletindo-se nesses fatos “as escamas do antinatural” (p. 42), no caráter irônico e paradoxal da proposta do autor.

O autor, Adilson Vilaça, vive no Espírito Santo desde sua infância, embora tenha nascido na cidade de Conselheiro Pena, em Minas Gerais. As histórias ouvidas da avó Maria Raimunda despertaram no menino o gosto pela narrativa, que foi do ouvir ao contar seguindo seu curso natural. Vilaça, ganhador de vários concursos literários no Estado do Espírito Santo, além de *Esperidião e outras criaturas* (1987), contos, escreveu: *Purpurina e outras desfolias* (1992), contos; *Trapos* (1992), novela e contos; *Albergue dos*

42 Doutora em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado pela Università Ca’ Foscari di Venezia – <mirtis@terra.com.br>.

43 As citações seguintes da obra conterão apenas a página da seguinte edição: VILAÇA, Adilson. *Esperidião e outras criaturas*. Vitória: Imã, 1987.

querubins (1996), romance; *A derradeira folia* (1996), contos; *A mulher que falava pássaros* (1996), novela; *O lugar das conchas* (1997), romance; *Cotaxé* (1997), romance; *Memórias do primeiro tempo* (1999), contos e crônicas; *Coração ilhéu* (1999), romance-folhetim; *Carinhos de solidão lilás* (1999), contos (2000). É de sua autoria ainda o roteiro para o filme *Cotaxé*, de Joelzito Araújo, baseado em seu livro homônimo. Sobre a produção literária de Vilaça recolhemos a crítica de dois estudiosos capixabas, que assim se manifestam: Oscar Gama Filho registra que Adilson Vilaça “mune-se de antíteses, paradoxos, modernidade, denúncia social e talento narrativo para transubstanciar magicamente a neo-realidade que descreve” (GAMA FILHO apud SANTOS NEVES, 2014); e Francisco Aurelio Ribeiro, que analisa a obra do autor em *A árvore das palavras* (1999), anota que, na literatura de Vilaça,

[...] um misto de realismo documental, recriação histórica e um forte apelo ao imaginário e à fantasia, além de um labor artesanal, que torna seu discurso característico da narrativa pós-moderna ou neobarroca, revelam uma qualidade artística pouco comum nos escritores brasileiros contemporâneos. Superando a tentativa de fazer da literatura obra de ‘denúncia’ das contradições sociais, comum nos anos setenta, e buscando o compromisso com a literariedade, a principal marca do trabalho com a linguagem, Adilson Vilaça utiliza vários recursos das conquistas literárias da modernidade: o diálogo entre os textos; o embasamento do literário no discurso mítico, no filosófico e no metafísico; o inter-relacionamento Ficção/História; o enfoque centrado no processo narrativo, na figura do narrador e no diálogo narrador/narratário; o humor, a ironia, a paródia, provocando a reflexão crítica; o saber/sabor da linguagem (RIBEIRO apud SANTOS NEVES, 2014).

Voltemos a *Esperidião e outras criaturas*, em cujo primeiro conto, “Caricaturas”, o narrador conhece no parque da cidade um pintor que molda, segundo sua arte e sua vontade, os transeuntes por ele desenhados, alterando-lhes o *layout* e a vida. O narrador testemunha “deslumbrado” o dom que vê no artista, que com lápis e papel “[...] transformou um velhote enrugado num quarentão última moda, ajeitou o excesso de banha de uma balzaquianna, encaracolou os cabelos alisados de uma mulata, retocou o nariz de grego de um policial” (p. 12), despertando no narrador o desejo de tirar partido

da habilidade do novo amigo. Em “Passarão”, uma ave engaiolada vai-se tornando excessivamente gorda, a ponto de ter um “[...] achaque respiratório resultante do excesso de peso” (p. 17). O caráter enigmático da situação – um pássaro que não consegue cantar por estar demasiado gordo e que apenas trota na gaiola, deixando o dono com os nervos triturados – é registrado pelo narrador autodiegético, que, diante da bizarrice do fato, decide encarar a ave: “Não mais resistindo, resolvi enfrentar a situação insólita” (p. 17). O homem pergunta, então, ao pássaro o que está acontecendo: “— O que você deseja de mim, infeliz?”. A reação do pássaro ratifica a estranheza da circunstância, pois, segundo relata o narrador: “Um longo silêncio pairou entre nós. Vi duas lágrimas grossas rolares pela face do inimigo engaiolado” (p. 17). Merece registro o fato de a ave ter-se transformado agora em declarado inimigo, já que o ser humano intui que o bicho vai-se aproximando das qualidades de gente e pressente nisso alguma ameaça. Homem e pássaro têm suas características cada vez mais confundidas e, certa manhã, o dono vê que Passarão, com a pasta, que lhe tinha pertencido, ao seu lado, “calmamente tomava chá com biscoitos” (p. 17), preparando-se para ir para o trabalho. Como protesto à inusitada situação, o homem solta “alguns trinados de amuo” (p. 18). A metamorfose se tinha completado: o homem era um pássaro, o pássaro era um homem.

Como o Brás Cubas machadiano, o morto relata seu próprio velório em “A bacia das almas”, revelando que morreu em consequência de ter voado muito alto depois de perder o controle em sua levitação. Outra versão para a morte do narrador é fornecida pela velha benzedeira que declara que o homem tinha roubado dinheiro da bacia das almas e que por isso estava morrendo descalço e longe dos parentes (p. 32). Nas duas explicações, deparamo-nos com fenômenos que não ocorrem no mundo “real”, já que, de acordo com a percepção “normal” dos fatos, os mortos não falam, as pessoas não voam e ninguém tem morte estranha por roubar dinheiro das almas. Ou, como anota Selma Calasans Rodrigues (1988, p. 9), em análise da personagem Remédios, a bela, de *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, pela lei da gravidade os corpos ficam presos ao chão pelo seu peso. É dessa forma que se espera que os fatos ocorram e a quebra dessas regras localiza a narrativa entre aquelas de caráter insólito, a que se pode afiliar o relato “A bacia das almas”.

Outros relatos curtos na compilação de que tratamos apresentam características que se poderiam identificar como fantásticas, maravilhosas ou estranhas. Vamos ater-nos, no entanto, ao conto “Madalena e o sapo”, objeto de maior atenção desta análise. Nele vê-se irromper, dentro do cotidiano

corriqueiro e previsível, um acontecimento inesperado: Madalena percebe um sapo enorme no banheiro de sua casa e, apesar da sensação primeira de temor, toma como natural, e incorpora ao seu dia a dia o fato de o batráquio não mover-se dali.

Enquanto no escritório enfrenta o costumeiro mau humor do chefe, em casa, Madalena se prepara com alface e imaginação para fazer do bicho, que vai crescendo a cada dia, o príncipe encantado que povoa os contos de fadas tradicionais. A moça não se pergunta como o animal pode aumentar tanto de tamanho – “chegava a quase um metro” – e traz para alimentá-lo moscas e “biscoitos sal-e-água”. A naturalização do estranho no conto, tratando como normal um evento insólito, sem que faça qualquer separação entre o natural e sobrenatural, leva-nos a classificar esse conto como uma produção pertencente ao “realismo maravilhoso”.

Como se pode ver nesses poucos exemplos, na narrativa de Vilaça o insólito se apresenta sob diferentes formas, confirmando-se, assim, a dificuldade em dar-se conta, dentro da delimitação convencional de um gênero literário, das múltiplas facetas do que se considera literatura fantástica (ROAS, 2014, p. 29). O fantástico tem sua origem na reação que o racionalismo do século XVIII levanta contra a percepção teológica e as explicações metafísicas medievais; a principal meta do Século das Luzes era explicar o mundo “sem o auxílio da religião ou de explicações metafísicas” (RODRIGUES, 1988, p. 27). O racionalismo, no entanto, não dá conta de esclarecer todos os questionamentos que angustiam o homem, que, para resolver os desafios do inexplicável, recorre às produções de caráter fantástico. Segundo Todorov (2004), o fantástico se caracteriza por produzir no mundo que conhecemos um fenômeno que não pode ser explicado pelas leis com as quais estamos familiarizados e às quais nos adaptamos. Para esse autor, o fantástico se inscreve na incerteza, “na hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 31).

Deve-se observar, no entanto, que o fantástico não se localiza no terreno do ilógico ou do impossível; ao contrário, a narrativa fantástica deve ater-se sempre ao admissível, como ocorre, aliás, com todo texto ficcional. Como ressalta Roas (2014), a narrativa fantástica, para além de ter a cumplicidade do leitor no que se refere ao pacto ficcional, “deve ser o mais verossímil possível para alcançar seu correto efeito sobre o leitor (*a ilusão do real* que Barthes denominou *feito de realidade*)” (ROAS, 2014, p. 51).

Outro tipo de narrativa de caráter sobrenatural, que não estabelece, no entanto, nenhum conflito com as leis do nosso entorno, porque não pressupõe em sua recepção a coincidência entre esses mundos, é a narrativa que se constrói ao redor do mundo das fadas, dos gênios ou dos santos. Essas produções não provocam qualquer hesitação em nós, leitores, que reconhecemos o mundo desses seres como um mundo paralelo ao nosso e para o qual, portanto, não projetamos as mesmas expectativas nas relações de causa e efeito que regem o nosso universo. Mulher que acorda após sono de cem anos com a cútis perfeita e pronta para ser resgatada pelo príncipe, ou fadas que resolvem os problemas humanos com um toque mágico, enfim, “encantamentos, milagres, metamorfoses”, tudo pode acontecer nesse mundo maravilhoso “sem que os personagens da história questionem sua existência, o que permite supor que seja algo normal, *natural*” (ROAS, 2014, p. 34). É o que se encontra nos contos da carochinha, nos contos infantis ou no maravilhoso cristão, em que se dá, nos acontecimentos, a interferência de santos e/ou demônios. Nem as personagens nem os leitores põem em xeque tais ocorrências, porque o pacto de leitura pressupõe que o texto será lido segundo as regras desse mundo maravilhoso.

Entre o fantástico, que deixa o leitor (e/ou a personagem) hesitante e confuso, e o maravilhoso, que o leitor recebe sem questionamentos baseados nas normas do que se considera real, está outra forma de narrativa, que “propõe a coexistência não problemática do real e do sobrenatural em um mundo semelhante ao nosso” (ROAS, 2014, p. 36). Trata-se do “realismo maravilhoso”, designação criada por Alejo Carpentier no prólogo ao seu romance *El reino de este mundo*. Nesse texto o autor cubano declara ter encontrado o “real maravilhoso” no cotidiano do Haiti, quando de sua visita ao país, em que a cada passo encontrava “lo real maravilloso” (CARPENTIER, 2014, p. 3). Registre-se que Carpentier se refere, nesse caso, não à criação literária, mas ao “conjunto de objetos e eventos reais que singularizam a América no contexto ocidental” (CHIAMPI, 2012, p. 32). No realismo maravilhoso, enfim, desnaturaliza-se o real e naturaliza-se o insólito, integrando-se o ordinário e o extraordinário em uma única representação do mundo (ROAS, 2014, p. 36). Alguns críticos preferem o termo “realismo mágico”, que seria mais adequado para descrever a literatura latino-americana dos anos 1940 e seguintes, de uma produção da nova narrativa que surgia em contraste com a literatura realista e regionalista, ao termo “realismo maravilhoso”, que se associaria com o maravilhoso europeu e remeteria à estranheza que as terras americanas causavam aos colonizadores da Europa. Seguindo os argumentos de Chiampi (2012) e Roas (2014), no entanto, adotamos aqui o termo “realismo maravilhoso”.

Entremos, pois, no mundo da Madalena de Vilaça: um mundo banal, corriqueiro, recheado de parcas emoções, provocadoras de tal torpor que apenas o ruído do intervalo da novela das oito do canal em que a televisão da personagem está sintonizada, consegue interromper. Pode-se deduzir das informações dadas pelo narrador que a moça estava receptiva a qualquer acontecimento que lhe proporcionasse alguma satisfação e a resgatasse do marasmo em que estava mergulhada. O aparecimento de um príncipe encantado, mesmo que se mostrasse travestido de sapo, parece responder a essa expectativa. Como o bicho era “enorme, marrom e negro, horrendo, batráquio”, Madalena teve, no primeiro momento, uma reação de medo e demonstrou culpa por ser pouco cuidadosa: “Amaldiçoou-se por haver deixado aberta a porta dos fundos”. A situação, por outro lado, remete a moça a um episódio anterior, que ela guardava na lembrança, pois o narrador conta que a jovem sentiu-se, naquele momento, “trêmula e pálida como da primeira vez em que o dr. Alfredo [seu chefe] beliscou-lhe as nádegas” (p. 19). A narrativa sugere o efeito erótico que provoca a presença do sapo no imaginário da personagem, que se deixa levar por outras possibilidades fantasiosas. Quem sabe aquele não era o homem que o destino lhe havia reservado e que, vítima de algum encantamento, estava preso à aparência de um sapo? A presença do elemento estranho está colocada ao lado de uma situação real de desejo anteriormente manifestado, a bolinação da funcionária por seu colega hierarquicamente superior.

A imaginação de Madalena, fecundada ou intensificada pelas histórias de amor e pelas telenovelas dirigidas, prioritariamente, ao público feminino, entra em ação e ela começa a pôr em prática um plano para transformar aquele bicho em um belo espécime humano. Diferentemente, porém, da princesa dos irmãos Grimm (2012), que em “O rei sapo ou o Henrique de ferro” (p. 35, v. 1) atira o pobre sapo na parede e com isso provoca o fim do sortilégio a que estava submetido o príncipe, e diferentemente também do que acontece em “O príncipe sapo” (GRIMM, 2012, p. 91), que precisa apenas dormir na cama da princesa para desencantar do sortilégio, Madalena tenta, como se vê em outras versões, em especial, no cinema e nos desenhos animados, do conto infantojuvenil, desfazer aquele feitiço com um beijo. É o que se observa no relato de Vilaça, em que o narrador assume a forma autodiegética na seguinte passagem:

O meu plano era simples, embora fantasioso, reconhecia. Após tomar outro ridículo banho trepada na pia da cozinha, preparei-me como uma princesa. A alfazema envolveu-me o corpo com uma au-

réola de sexualidade [...]. Ele havia crescido surpreendentemente, tendo atingido uma altura incomum mesmo para os sapos encantados [...]. Avancei resoluta e senti que os anjos me saudavam com suas trombetas [...]. Smaaac! ... Estalei-lhe no focinho úmido e frio. E contei até dez, de olhos fechados (p. 21-22).

Todo o clima de sedução e encantamento criado pelo anseio da moça cai por terra, já que o enfeitiçamento não se desfaz e, ao invés de se tornar um belo espécimen masculino, o bicho arrota, fazendo Madalena interpretar que ele tinha fome. Respondendo à percepção patriarcal, que “num erro fundamental atribui à mulher um destino de mera relação” e comete o equívoco “de não considerá-la em si, nem por si, nem para si, mas nos outros, pelos outros e para os outros” (PARDO BAZÁN, 1999, p. 196), a jovem passa a alimentar o sapo. O animal não se mostra, no entanto, satisfeito com as providências tomadas pela mulher, como se pode ver na fala de Madalena: “Ofereci-lhe alguns biscoitos sal-e-água e um refrigerante. Mas ele permaneceu em muda reprovação” (p. 22). Decidida a agradecer o outro, como ensina a educação machista, a mulher decidiu que iria trazer-lhe no dia seguinte algumas moscas, que ela apanhava no escritório com um mata-moscas e que eram iguarias mais apropriadas para o sapo do que aquelas com as quais ela tinha tentado satisfazê-lo, segundo imaginou. Além disso, Madalena tinha outras táticas em mente para transformar o sapo marrom em príncipe azul: “E à noite tentaria quebrar o feitiço com afagos, abraços, beijos no cangote” (p. 22).

Enquanto não consegue anular ao feitiço ao qual acredita estar subjugado o sapo, a moça continua a lidar com os homens que povoam seu mundo real: o presidente da empresa, chefe grosseiro e mal-humorado, um assessor, com pretensões de Don Juan, e o motorista do chefe, “seu” Sebastião, única personagem com quem Madalena mantém uma relação de camaradagem. É interessante registrar que não há mulheres povoando o espaço em que se move Madalena: não há a presença de amigas, nem colegas de trabalho, nem mãe, irmãs ou primas, com quem ela possa dividir as dúvidas e anseios que a assolam. Madalena tem de enfrentar solitariamente o indelicado mundo dos homens. O chefe lhe grita ordens, que ela cumpre sem coragem de contestar: “Sim, dr. Alfredo, dr. Alfredo. Sim, dr. Alfredo. Será providenciado...” (p. 20). As imposições superiores de caráter profissional a que a mulher se submete podem vir acompanhadas de outras nuances, como comprova a passagem seguinte:

— Madaleeeenaaa! Como diabos você não me avisou que o Urquiza ficou preso na ponte aérea?!

Apresentei-me, submissa: ele enfiou a mão pelo decote da minha blusa de cetim e beliscou o meu seio esquerdo (p. 21).

A moça precisa cuidar de todos os detalhes e tem de estar sempre à disposição do chefe com seu cérebro, sua atenção e seus seios, tocados pelo homem, sem qualquer indignação por parte da funcionária, que parece ver na atitude masculina um direito inquestionável, como se os favores sexuais fizessem parte do contrato de trabalho. Aquela mulher se percebe a si mesma como um móvel, ou um objeto qualquer que existe para resolver os problemas e os desejos daquele homem poderoso. Além disso, não é apenas o chefe que deve ser atendido; também um dos assessores está entre os colegas do sexo masculino com os quais Madalena tem de se entender no escritório e na cama. O fragmento seguinte é uma mostra da relação com colega de trabalho, no relato feito pela própria Madalena: “— De costas e de quatro – ele me disse. Depois ouvi coisas como ‘maravilhosa, tesão ai! Você me deixa louco, quanto tempo perdemos’ etc. etc. etc.” (p. 21).

Depois do ocorrido o homem se insinua, fazendo-se íntimo e lançando para a moça “piscadelas atrevidas” que presumiam intimidade: “— Mada! – Aproximou-se íntimo como um bicho de goiaba – Você me surpreendeu colocando todo esse serviço em dia. Vou sugerir uma promoção ao dr. Alfredo...” (p. 21). Na conduta do assessor, está a pretensão de uma pessoa que deseja exibir algum tipo de poder para impressionar o outro. Tal comportamento deixa Madalena bastante entediada, mas ela não faz qualquer movimento para alterar aquele estado de coisas, permitindo que os lances ocorram sem sua indignação, como se a ela não coubesse o direito de escolha, como se não estivessem em suas mãos as rédeas de sua vida.

Nesse ínterim, o sapo come e cresce. Madalena já não dá conta de todos os problemas que a rodeiam, tais como ter que lidar com seu trabalho no escritório, caçar o alimento para o sapo e aguentar as investidas do assessor e as grosserias do chefe, e acaba a mulher confundindo-se em suas atribuições. Recebe, em consequência, o aviso prévio no emprego, junto aos “coices da mula presidente” (p. 23), sem que o assessor conquistador e gabola interviesse de qualquer forma, já que, segundo ela, diante da situação, “o assessor abracadabra: evaporou-se” (p. 23). Madalena volta então para casa e para o sapo que, como o animal enfeitiçado do conto de fadas,

exigia agora um lugar ao lado da protagonista da história, já que ele tinha decidido mudar-se do banheiro para o quarto da moça, a qual constata que o bicho parecia crescer cada vez mais. Mesmo assim, ela lhe oferece salada de vegetação do pântano e uma mosca, prometendo para o dia seguinte caçar-lhe libélulas.

Madalena vai para a cama, deixando ligada a televisão cujo chiado, “fritando a madrugada” (p. 23), a desperta e, antes de dormir novamente, a moça reza por um príncipe em sua vida. E como se suas preces fossem ouvidas, algo surpreendente acontece: “Uma enorme língua caminhava, sorrateira, em direção ao seu corpo” (p. 23). Não se concretiza, no entanto, como nos contos de fadas, a expectativa de um final venturoso ou a possibilidade de uma cena erótica, pelo menos não nos moldes das cenas às quais Madalena era submetida pelos colegas de trabalho: no relato de Vilaça, “o sapo decidira engoli-la” (p. 23). A cena pode remeter a Zeus, que – advertido por Urano e Geia de que se Métis, sua esposa, desse a luz primeiro a uma filha e depois a um filho, este o destronaria – engoliu a mulher grávida e acabou ele mesmo gerando em sua cabeça a filha Atená, que nasceu de seu crânio aberto pelo deus das forjas (BRANDÃO, 2007, p. 24). O desfecho do conto de Vilaça pode remeter ainda ao dia a dia da mulher que se deixa submeter em troca de qualquer possibilidade de mudança excitante no rumo de sua história, porque, na verdade, essa mulher já foi “engolida” pelo mundo patriarcal em que tenta sobreviver.

A experiência vivida pela personagem nos leva a pensar, retomando a concepção do “realismo maravilhoso” de Irlema Chiampi (2012, p. 59), que, ao invés da incerteza que se experimenta no fantástico, o insólito encontrado em “Madalena e o sapo” deixa de ser o desconhecido para incorporar-se ao real. A realidade é, em última análise, a maravilha.

Referências

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia grega**. 16. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. v. II.

CARPENTIER, Alejo. **El reino de este mundo**. Disponível em: <<http://amauta.lahaine.org/?p=1910>>. Acesso em: jul. 2014.

CHIAMPI, Irlema. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos maravilhosos infantis e**

domésticos [1812-1815]. Trad. Christine Röhrig. São Paulo: Cosac Naify, 2012. 2 v.

NEVES, Reinaldo Santos. **Mapa da literatura brasileira feita no Espírito Santo**. Disponível em: <<http://www.estacaocapixaba.com.br/2016/01/mapa-da-literatura-brasileira-feita-no.html>>. Acesso em: jul. 2014.

PARDO BAZÁN, Emilia. **La mujer española y otros escritos** [1892]. Edición de Guadalupe Gómez-Ferrer. Madrid: Cátedra, 1999.

ROAS, David. **A ameaça do fantástico**: aproximações teóricas. Trad. Julián Fuks. São Paulo: Unesp, 2014.

RODRIGUES, Selma Calazans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castelo. São Paulo: Perspectiva, 2004.

VILAÇA, Adilson. **Espiridião e outras criaturas**. Vitória: Imã, 1987.

CONFISSÕES EM DOIS TEMPOS:

AGOSTINHO DE HIPONA

E REINALDO SANTOS NEVES

Nelson Martinelli Filho⁴⁴

É com frequência que alguns grupos de estudiosos no campo da literatura acabam se debruçando sobre os variados gêneros (auto)biográficos – suas origens, suas teorias, seus debates. Esses gêneros, tais como as próprias autobiografias, diários, cartas, memórias etc., que vêm passando por transformações especialmente a partir da virada do século XIX para o XX, mostram novos vieses em sua relação com a sociedade no século XXI, coexistindo atualmente formas tradicionais e canonizadas e novíssimos frutos da tecnologia como *blogs* e redes sociais. O que explica esse crescente interesse do público pelo privado, isto é, por que a vida do outro está em evidência particularmente nas últimas décadas? Observa-se na contemporaneidade uma exponencial mediatização da vida privada que atinge, com o passar do tempo, níveis alarmantes de exposição do sujeito. Essa relação torna-se cíclica, em que o sujeito anônimo, desejoso de reconhecimento, aceitação, remuneração etc., concorda em expor sua intimidade ao público, que, por sua vez, anseia por conhecer, num impulso “voyeurístico”, os mais recônditos segredos do outro, retroalimentando uma superexposição em mídias como *reality shows* e redes sociais da internet, mas não só, como podemos observar em variadas formas de discurso cotidianamente.

Em termos de teorias modernas sobre textos autobiográficos, é comum dar méritos de pioneirismo aos estudos de Philippe Lejeune, em especial por conta de seu polêmico “O pacto autobiográfico”, inserido em obra homônima (2008), publicada em 1975, embora já lidasse com o tema

44 Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <nelsonmfilho@gmail.com>.

desde *L'autobiographie en France* (1971), obra que resultou da tentativa de escrever o verbete sobre autobiografia para um dicionário. A partir de definições bem rígidas – considerando que a autobiografia “é tudo ou nada” (LEJEUNE, 2008, p. 25) – e da noção de *pacto autobiográfico* – o virtual contrato entre leitor e autor em que se dá credibilidade à assinatura deste, baseando-se na confiança no nome próprio –, que perdura até hoje em seus estudos, Lejeune aponta como marco inicial da autobiografia moderna a obra *Confissões* (2008), de Rousseau, publicada em 1770.

Uma das tendências dos estudos nesse campo é a de estabelecer *As confissões*, de Agostinho de Hipona, escritas entre 396 e 400 d. C., como um dos primeiros marcos da autobiografia como gênero⁴⁵. Todavia, basear-se apenas no texto “A escrita de si”, de Foucault, como muitos estudiosos têm feito, para definir a genealogia dos gêneros biográficos e autobiográficos ou apenas tomar a obra de Agostinho como sua possível fundadora seria decerto redutor. Conquanto seja necessário fazermos um recuo à Antiguidade, algumas questões deverão ser destacadas ao longo deste trabalho. Em primeiro lugar, o óbvio cuidado que se deve ter ao aproximar períodos históricos diferentes. Para o nosso caso, além das inumeráveis diferenças sociais, culturais, políticas etc., não podemos deixar de ressaltar também as distintas noções do *sujeito* que se inscreve nesses textos, ou seja, não podemos dizer que esse *eu* que se lê no texto de Agostinho tenha constituição semelhante ao encontrado na obra de Rousseau, e tampouco ambos se assemelham aos vistos nas exponenciais autobiografias contemporâneas. O sujeito que enuncia em Rousseau é muito diferente do de Agostinho. Se neste temos um indivíduo que revê sua história sob a égide da religião, naquele o eu – “Eu só” – sobressai como garantia da verdade do relato: “Quero mostrar aos meus semelhantes um homem em toda a verdade da natureza; e serei eu esse homem” (ROUSSEAU, 2008, p. 29). Prevalecendo a noção de sujeito cartesiano, Rousseau julga enxergar uma unidade coesa de si mesmo: “Soe quando quiser a trombeta do juízo final: virei, com este livro nas mãos, comparecer diante do soberano Juiz. Direi altivo: ‘Eis o que fiz, o que pensei, o que fui’” (ROUSSEAU, 2008, p. 29).

Neste momento, porém, concentrar-nos-emos nas configurações iniciais do que se entende – ou se supõe – por textos biográficos na Antiguidade. Obviamente, uma pergunta não deve deixar de ser feita: para além dos problemas envolvendo a noção de sujeito, entre muitos outros que comparecem nesse tipo de pesquisa, podemos – ou melhor – *devemos* tentar

45 Cf., p. ex., Elizabeth De Mijolla, *Autobiographical quests: Augustine, Montaigne, Rousseau and Wordsworth* (1994).

pensar em (auto)biografia na Antiguidade? Nesse caso, vale lembrar, que, conforme destaca Uiran Gebara da Silva (2008), o termo biografia foi utilizado pela primeira vez apenas no século V d. C., e autobiografia, no XVIII d. C. De certo modo, como afirma Arnaldo Momigliano,

[...] toda a épica sobrevivente e a poesia lírica dos gregos são antecedentes da biografia ou da autobiografia. Mas é razoável restringir a pesquisa para antecedentes da biografia a obras ou partes de obras cujo propósito é dar alguma explicação de um indivíduo isolado (no lugar de tratá-lo como um dos muitos atores de um evento histórico (MOMIGLIANO, 1993, p. 23, tradução minha)⁴⁶.

Para esse autor, enquanto na era moderna autobiografia e História estão associadas, na Antiguidade isso não ocorre dessa maneira. Considerando que a noção de História era diferente no mundo antigo – conforme especialmente os modelos de Heródoto e Tucídides –, a narrativa historiográfica deveria privilegiar as ações coletivas ao invés das individuais, por mais que se deva levar em conta que “nenhuma história, embora empenhada em enfatizar ações coletivas, consegue se livrar da presença perturbadora de indivíduos: eles simplesmente estão lá” (MOMIGLIANO, 1993, p. 40)⁴⁷. Desse modo, por mais que algumas vezes se tenha a caracterização de indivíduos em certos acontecimentos, são as ações coletivas que merecem destaque por parte do historiador.

Na Antiguidade, o termo mais comum para se referir à narrativa da vida de um indivíduo era *bios* (ou *de vita sua*, para os romanos), embora também pudesse ser associado ao relato de um povo inteiro. Para além das descrições biográficas, uma prática comum também era o uso de anedotas, isto é, pequenos episódios da vida do indivíduo cuja história está em pauta. Momigliano alinha essa prática à escola peripatética (1993, p. 75), com a função de narrar a formação do caráter de certas personalidades. Por outro lado, essa prática se diferencia do *encomium*, que se popularizou no século IV d. C. (1993, p. 110) e cujo propósito era o elogio e o louvor do indivíduo.

46 “[...] the whole of the surviving epic and lyric poetry of the Greeks is antecedent either to biography or to autobiography. But it seems reasonable to restrict the search for the antecedents of biography to works or sections of works whose explicit purpose is to give some account of an individual in isolation (instead of treating him as one of the many actors in a historical event)”.

47 “No history, however bent on emphasizing collective decisions, can manage to get rid of the disturbing presence of individuals: they are simply there”.

A origem da autobiografia está ligada ao registro pessoal, como no caso das *hypomnemata*, ou ao registro acerca de trabalhos, como no das *ephemerides*, conquanto ambos não tivessem forma específica ou mesmo perspectiva de publicação, sendo apenas de caráter privado. É a partir dessas constatações que, como pontua Uiram Gebara da Silva, se pode “afirmar a inexistência da autobiografia como gênero literário específico no mundo greco-romano antigo” (SILVA, 2008, p. 75).

Voltando ao caso de Agostinho de Hipona, sua obra *As confissões*, “o que muitos chamam de primeira autobiografia”, de acordo com Elizabeth De Mijolla, “é como uma autobiografia: o relato de uma vida totalmente visto à luz da verdade cristã para todas as vidas”⁴⁸, ainda que ele revele “menos particularidade de Agostinho, do que os paralelos que ele retrata entre a vida cristã”⁴⁹ (DE MIJOLLA, 1994, p. 13, tradução livre):

Porventura, Senhor, tu que és eterno, ignoras o que te digo, ou não vês no tempo o que se passa no tempo? Por que motivo, então, narrar-te essas coisas todas? Certamente não é para que as conheças; é para despertar em mim e nos que me leem nosso amor por ti, para que todos exclaimemos: Grande é o Senhor, e infinitamente digno de louvores! Já disse e torno a dizer: É pelo desejo de teu amor que narro isso (AGOSTINHO, 2002, p. 257).

Nessa perspectiva, Henry Chadwick ressalta que:

As confissões não são simplesmente autobiografia. A matéria autobiográfica, fascinante como ela é, não tem a pretensão de apresentar uma narrativa completa. Agostinho estava registrando aquelas decisões ou eventos que resultaram em seu ser o que ele tinha se tornado como bispo [...] (CHADWICK, 2004, p. 331-332, tradução minha)⁵⁰.

48 “What many call the first autobiography, Augustine’s Confessions, is such an autobiography: the account of one life seen wholly in the light of Christian truth for all lives”.

49 “[...] Augustin’s Confessions reveal less Augustine’s particularity, than the parallels he portrays between Christian lives”.

50 “The Confessions is not simple autobiography. The autobiographic matter, fascinating as it is, does not pretend to present a complete narrative. Augustine was recording those decisions or events that had resulted in his being what he had become as bishop [...]”.

Dessa maneira, a matéria empírica da vida de Agostinho interessava apenas até o ponto em que dizia respeito aos propósitos religiosos, tanto na pré-conversão (livros 1 a 8) quanto na pós-conversão (livros 9 a 13) do maniqueísmo ao cristianismo católico.

Retornando ao desenvolvimento dos estudos realizados a partir do século XX em torno da literatura e dos gêneros autobiográficos, não podemos deixar de mencionar, para além do processo de descentralização do sujeito cartesiano, como já discutido anteriormente, também o reposicionamento da figura do autor dessas obras, especialmente a partir do pensamento de Barthes e Foucault. Posteriormente, em 1975, há a publicação do já mencionado “O pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune, que se propõe a definir as arestas da autobiografia moderna, que, para o autor, fora inaugurada em 1770 com *Confissões*, de Rousseau. Por mais que se suponha que uma autobiografia tradicional parta do princípio de coincidência entre os nomes do autor, do narrador e do personagem, como solucionar possíveis dúvidas com relação à identidade de quem diz “eu”? Ainda que se aporte no nome e na assinatura do autor, como lidar com a possibilidade da criação de pseudônimos? A solução de Lejeune foi propor um *contrato* firmado entre autor e leitor como forma de dar credibilidade à assinatura: o *pacto autobiográfico*, que se baseia na confiança no nome próprio. Porém o autor acaba revisitando o tema em outros dois textos, “O pacto autobiográfico (bis)” e “O pacto autobiográfico, 25 anos depois”, em que acrescenta a terminologia recém-criada por Serge Doubrovsky, *autoficção*. O termo, embora não tenha *inaugurado uma prática*, acabou sendo fruto de “O pacto autobiográfico”, criado a fim de nomear, a partir de seu romance *Fils* (1977), o que seria uma impossibilidade na teoria de Lejeune: a existência de uma obra em que coincidam os nomes de autor, narrador e personagem, mas cujo pacto seja *ficcional*.

Para se falar de autoficção hoje, é necessário partir das premissas básicas de que não há coincidência entre vida e escrita e de que igualmente não há um sujeito pleno por trás da obra literária: primeiro, a escrita não representa ou imita a vida, mas a recria; segundo, depois de descentralizado, o sujeito não mais se constitui como uno e coeso, tampouco dono de uma Verdade, ou mesmo capaz de atingi-la, uma vez que também essa noção foi abalada. Em síntese, um texto autobiográfico, qualquer que seja, não é o indivíduo que a escreve nem comporta uma *verdade*, única e definitiva, sobre ele ou sua vida.

Considerando esses aspectos, traremos à baila a obra *A confissão* (1998), do autor brasileiro contemporâneo Reinaldo Santos Neves, a fim de

relacioná-lo em especial ao texto de Agostinho. Em primeiro lugar, a novela reinaldiana é a revisitação a uma infância na cidade de Vitória, Espírito Santo, ou seja, a narração das peripécias de uma criança na capital do estado em fins dos anos de 1950, incluindo brincadeiras, vida escolar e social e alguns pecados antes de uma confissão ao padre. No entanto, dois dados chamam a atenção para essa obra: o título, que automaticamente nos remete aos textos já mencionados de Agostinho e de Rousseau, e o fato de ser supostamente a infância do próprio autor. Considerando esses dados, num primeiro momento, não seria um erro classificar essa novela como uma autobiografia, já que, mesmo o protagonista não sendo nomeado durante a narrativa, uma série de informações recuperam a vida de Reinaldo Santos Neves.

No início do relato, por exemplo, é informado que o protagonista tinha onze anos em abril de 1958, embora também retome fatos dos oito e nove anos. Ora, como se sabe, o autor nasceu em 3 de dezembro de 1946, logo realmente teria onze anos no ano citado na obra. A figura do pai, por sua vez, de sensível presença na narrativa, também se molda a partir de traços de seu par real, como no fato de ser professor de português no Colégio Nossa Senhora Auxiliadora, também chamado de Carmo (NEVES, 1999, p. 08), e filho de médico⁵¹ (p. 12).

Da mesma maneira, encontramos na obra diversos elementos que não condizem com a suposta realidade. Por exemplo, o pai do protagonista nascera em 1903 (p. 38), enquanto o ano do nascimento de Guilherme Santos Neves é 1906. Acrescente-se também que o autor da obra possui dois irmãos, Luiz Guilherme e João Luís, enquanto o personagem é filho único. Além disso, a casa onde passou a infância não tem a exata localização: se Reinaldo morou na rua Afonso Brás (VAZZOLER; SANT'ANNA, 2001, p. 11), a narrativa dá a entender que o protagonista mora na rua Vasco Coutinho, conquanto ambas sejam vizinhas.

Apesar da identificação com seu personagem, o autor faz questão de salientar que a narrativa não se pauta exclusivamente na noção de verdade:

É essa cena de domingo que cismou de ficar em minha memória, vai ver por ter sido representada em francês. O resto é puro conto – que mistura alguma ficção a um punhado de lembranças avulsas, mais uma pitada de arte, outra de sal, para que você tenha o que ler por meia hora e depois, tomara, não pense que gastou à toa o seu tempo (NEVES, 1999, p. 10).

51 O médico em questão é João dos Santos Neves.

Dessa maneira, cria-se um impasse entre o que é real e o que é ficção, fugindo, portanto, daquilo que se espera de uma autobiografia aos moldes tradicionais, baseando-se no pacto autobiográfico.

Em alguns pontos, a novela de Reinaldo Santos Neves se assemelha ao relato de Agostinho. De imediato, a remissão da obra contemporânea à antiga não oferece grandes dificuldades: os títulos ricocheteiam um no outro – *As confissões* e *A confissão*. Adentrando a narrativa, a religião cristã torna-se outra questão saliente. Obviamente, deve-se destacar que, de modo geral, a visão de ambas as obras sobre esse mesmo assunto é distinta: enquanto o primeiro relata, por meio de uma narrativa de si, seu processo de conversão com propósitos de buscar uma aproximação com Deus, o segundo acaba por embaralhar as fronteiras entre verdade e ficção, removendo a margem de segurança que se esperaria em relatos autobiográficos convencionais. Esses diferentes propósitos, portanto, marcam uma distância entre ambas as obras – para além, frise-se, das distâncias históricas, sociais, geográficas, culturais e, como já discutido, sobre as distintas noções de sujeito, de autoria, de História, de (auto)biografia etc. Dessa maneira, esses fatos não podem ser desconsiderados ao aproximarmos essas obras. Apesar, então, de certo abismo que as separa, alguns pontos de contato também podem ser vistos. Para tanto, o livro II, a partir de “A adolescência”, de *As confissões* será basilar:

Quero recordar minhas torpezas passadas e as degradações carnavais de minha alma, não porque as ame, mas por te amar, ó meu Deus. É por amor de teu amor que o faço, percorrendo com a memória amargurada aqueles meus perversos caminhos, para que tu me sejas doce, doçura sem engano, ditosa e eterna doçura. Resgata-me da dispersão em que me dissipei quando, afastando-me de tua unidade, me desvaneci em muitas coisas.

Tempo houve de minha adolescência em que ardi em desejos de me faltar dos prazeres mais baixos, e ousei a bestialidade de vários e sombrios amores, e se murchou minha beleza, e me transformei em podridão diante de teus olhos, para agradar a mim mesmo e desejar agradar aos olhos dos homens (AGOSTINHO, 2002, p. 51).

A proposta de Reinaldo é claramente distinta, como no trecho mencionado mais acima, ou seja, a possível matéria empírica do autor seria tratada em conjunto com matéria ficcional não com um sentido de

expurgação dos pecados, mas numa prática literária que ultrapassa barreiras de verdade e ficção.

Retomar os títulos das obras pode ser um exercício produtivo. Neles prevalece uma marca polissêmica, uma vez que, consultando-se a versão eletrônica do *Dicionário Houaiss da língua portuguesa* (2001), teríamos variadas camadas de significado, em especial:

1 revelação, diante de testemunha(s) privada(s) ou pública(s), que alguém faz de um ato censurável que cometeu; 2 reconhecimento, por uma pessoa, da culpa ou da acusação que lhe é imputada; 3 revelação do que se sabe, sente ou pensa [...]; 4 ato de um indivíduo capaz reconhecer e declarar verdadeiro o fato que lhe é imputado ou que contra ele é alegado [...]; 5 ação de proclamar uma crença ou uma doutrina; 6 proclamação escrita dessa profissão de fé; formulário com artigos de fé; [...] 11 *sacramento* que consiste no ato de o penitente revelar ao confessor (ou, privadamente, a Deus) os próprios pecados, visando a sua absolvição; penitência.

Cabe destacar que, no mesmo verbete, há ainda o adendo “confissões”, cuja acepção seria “narrativa autobiográfica em que o autor proclama com sinceridade os erros que em vida cometeu”. Ora, tais significados parecem se associar bem, em sua multiplicidade, a ambas as obras. Se são claras as dimensões da confissão católica como sacramento, da profissão de fé e da revelação daquilo que “se sabe, sente ou pensa”, outras podem ficar claras a partir de diversos trechos das obras:

É certo, Senhor, que tua lei pune o furto, lei tão arraigada no coração dos homens que nem a própria iniquidade pode apagar. Que ladrão há que suporte com paciência que o roubem? Nem o rico tolera isto a quem o faz forçado pela indigência. Também eu quis roubar, e roubei não forçado pela necessidade, mas por penúria, fastio de justiça e abundância de maldade, pois roubei o que tinha em abundância, e muito melhor. Nem me atraía ao furto o gozo de seu resultado, mas atraía-me o furto em si, o pecado.

Nas imediações de nossa vinha, havia uma pereira carregada de frutos, que nem pelo aspecto, nem pelo sabor tinham algo de tentador. Alta noite – pois até então ficáramos jogando nas eiras, de acordo

com nosso mau costume – dirigimo-nos ao local, eu e alguns jovens malvados, com o fim de sacudi-la e colher-lhe os frutos. E levamos grande quantidade deles, não para saboreá-los, mas para jogá-los aos porcos, embora comêssemos alguns; nosso deleite era fazer o que nos agradava justamente pelo fato de ser coisa proibida.

Aí está meu coração, Senhor, meu coração que olhaste com misericórdia quando se encontrava na profundidade do abismo. Que este meu coração te diga agora que era o que ali buscava, para fazer o mal gratuitamente, não tendo minha maldade outra razão que a própria maldade. Era hedionada, e eu a amei; amei minha morte, amei meu pecado; não o objeto que me fazia cair, mas minha própria queda. Ó torpe alma minha, que saltando para fora do santo apoio, te lançava na morte, não buscando na ignomínia senão a própria ignomínia! (AGOSTINHO, 2002, 55-56).

Achei injusto que André tivesse todo aquele tesouro de chumbo e eu que me contentasse com meus vulgares soldados de matéria plástica. Achei injusto que o pai dele viajasse tanto para o Rio e o meu nunca. Achei injusto não ser rico como ele. Veio-me à boca a saliva do pecado: senti vontade de furtar um dos soldadinhos, talvez dois, ou três. André nem daria pela falta, nem agora, nem depois: eram tantos, eram legião. Emoção tomou conta de mim: coração bateu mais forte, narinas tremeram, lábios crispavam. Peguei um dos guardas da rainha e enfiei no bolso da calça – o bolso onde estava, dobradinha, a lista de pecados.

Eu tinha nove para dez anos. Retirei do bolso o guarda da rainha e juntei aos outros na caixa; Emoção, decepcionada, largou mão de mim (NEVES, 1999, p. 63).

Passou-me a arma e ficou ali, de pé, no meio do quarto. Não resisti à volúpia de empunhar o revólver. Olhei-o aninhado em minha mão: pareciam feitos um para o outro.

[...]

— Atira. Pode atirar – ele que disse.

Um sorriso de prazer me despontou nos lábios. [...] Apontei para a testa de André. Ele me olhava sereno com aqueles olhos azuis por trás dos óculos de tartaruga. Precisei de ambas as mãos para segurar o revólver, de dois dedos para puxar o gatilho. E foi nisso que puxei o gatilho que ouvi, que ouvi a voz do meu pai em minha cabeça: Olha que o diabo atenta... Ouvi, sim, ouvi, ouvi claramente: Olha

que o diabo atenta... Ouvi – e desviei o revólver da testa de André. O tiro ressoou dentro do pavilhão dos meus ouvidos. Branco de susto, olhei para André: convertido em pedra, André cobria o rosto com as mãos, protegendo-se da lembrança do tiro. Foi aí que vi, com horror, que o tiro tinha acertado bem na imagem de Nossa Senhora da Conceição – a cabeça de Nossa Senhora tinha virado pó e Nossa Senhora ali estava, decapitada, em seu vestido branco e em seu manto do mais fino azul.

[...]

Abri a porta, desci correndo a escadaria, desci correndo a ladeira, e não parei de correr até chegar a cidade Alta. Entrei na catedral, a catedral estava deserta. Todo mundo já tinha ido embora para casa. Todo mundo estava com o coração limpo e sem pecado. Todo mundo, menos eu – e para mim era tarde demais. Não havia mais ouvidos no confessionário que ouvissem a minha terrível confissão: eu matei Nossa Senhora! (NEVES, 1998, p. 73-74).

Observando esses trechos, notamos que ambas as obras também possuem algo das demais acepções do termo confissão – em especial, para retomarmos as definições do *Houaiss*, “1 revelação, diante de testemunha(s) privada(s) ou pública(s), que alguém faz de um ato censurável que cometeu; 2 reconhecimento, por uma pessoa, da culpa ou da acusação que lhe é imputada”; “4 ato de um indivíduo capaz reconhecer e declarar verdadeiro o fato que lhe é imputado ou que contra ele é alegado”, embora no primeiro trecho seja pensando em Deus que o autor deva seu temor/arrependimento e no contemporâneo seja a figura do pai que amedronte a criança.

Também as paixões púberes têm lugar nos textos em pauta, em que mais uma vez se notam as distintas maneiras de abordar temas, ou, no caso, pecados, semelhantes:

E que me deleitava, senão amar e ser amado? Mas eu não era moderado, indo de alma para alma de acordo com os sinais luminosos da amizade, pois, da lodosa concupiscência de minha carne e do fervilhar da puberdade, levantava-se como que uma névoa que obscurecia e ofuscava meu coração, a um ponto de não discernir a serena amizade da tenebrosa libido.

[...]

Mas onde estava eu? Oh! Quão longe, exilado das delícias de tua

casa naqueles meus dezesseis anos de idade carnal, quando esta empunhou seu cetro sobre mim, e eu me rendi totalmente a ela, à fúria da concupiscência que a degradação humana legítima, porém ilícita, de acordo com tuas leis (AGOSTINHO, 2012, p. 51, 53).

Olhei com atenção o rosto da menina: era o mesmo rosto mesmíssimo de Maria Eva, a prima que tomava banho de mar comigo em Manguinhos e eu mergulhava e, serpeando por entre as suas pernas, passava a mão nas suas coxas – limite de toda minha reinação sexual (NEVES, 1999, p. 30).

Tentei recapitular tudo que tinha escrito na lista. Não era tanta coisa assim. Nem tinha mais detalhes do que um rol de roupa. Era só para não correr o risco de esquecer nada e não perder tempo tentando lembrar. Conteí mentira, desobedeci a pai e mãe, tive inveja e preguiça, faltei à missa em dia santo de guarda, fiz indecência com Maria Eva em Manguinhos (NEVES, 1999, p. 68).

Parece estar claro que lançar um olhar sobre esses dois textos mereceria uma maior dedicação e a abordagem de diversos outros aspectos, não cabendo na curta extensão deste trabalho. Uma vez que reconhecidamente Reinaldo Santos Neves costuma, de modo deliberado, trabalhar sua literatura em diálogo com várias tradições, em especial a greco-romana e a medieval, nota-se que *A confissão* busca suas raízes nesse gênero autobiográfico de confissões – se se pode tratá-las como um gênero próprio. Por outro lado, ambas as obras também não parecem se encaixar confortavelmente sob a denominação de autobiografia. Como já discutimos, não é uma tarefa simples tentar enxergar na Antiguidade as origens desse gênero, e mesmo que forçássemos a leitura de *As confissões* de Agostinho a partir de características da autobiografia moderna, tanto a noção de sujeito que escreve sobre si quanto o propósito – no caso, religioso-confessional – ainda a distinguiriam. Os pressupostos da autobiografia parecem também não se adequarem ao caso de *A confissão*. Adentrando uma prática em que são rasuradas as hipotéticas – hipotéticas porque talvez não seja possível falar em pureza ou isolamento hermético nesse caso – fronteiras entre verdade de ficção, o que sugere um passo para além do *pacto autobiográfico* de Lejeune, o leitor não consegue firmar um contrato de confiança naquilo que o autor escreve a partir, supostamente, de sua biografia. Assim, de Agostinho

a Reinaldo, passando por Rousseau e toda a historiografia e teoria literárias nesse ínterim, a confissão, que parece cada vez mais evidente nos livros e na mídia contemporâneos, mas que também surge em insossos bancos de interrogatórios policiais, ditaduras e igrejas, se ajusta, se adapta e se molda de acordo com propósito, o meio, o confessor e o confessional.

Referências

ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Eduerj, 2010.

CHADWICK, Henry. Augustine. In: AYRES, Lewis; LOUTH, Andrew; YOUNG, Frances (Ed.). **The Cambridge history of early Christian literature**. Cambridge: Cambridge University, 2004. p. 328-341.

DE MIJOLLA, Elizabeth. **Autobiographical quests**: Augustine, Montaigne, Rousseau and Wordsworth. Charlottesville: University of Virginia, 1994.

DESCARTES, René. **Discurso do método**. Trad. J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. Ética, sexualidade, política. Org. e sel. de Manoel Barros da Motta. Trad. Elisa Monteiro e Inês Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162. (Col. Ditos e Escritos, v. V).

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001. 1 CD-ROM.

LEJEUNE, Philippe. O pacto autobiográfico. In: _____. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Organização de Jovita Maria Gerheim Noronha. Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008a. p. 13-47.

MOMIGLIANO, Arnaldo. **The development of Greek biography**. Cambridge: Cambridge University, 1993.

NEVES, Reinaldo Santos. **A confissão**. Vitória: Instituto Histórico e Geográfico do Espírito Santo, 1999.

ROUSSEAU, Jean-Jaques. **Confissões**. Trad. Rachel de Queiroz e José Benedicto Pinto. Bauru: Edipro, 2008.

SILVA, Uiran Gebara da. A escrita biográfica na Antiguidade: uma tradi-

ção incerta. **Politeia**, Vitória da Conquista, v. 8, n. 1, p. 67-81, 2008. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/politeia/article/viewFile/269/301>>. Acesso em: 5 ago. 2013.

VAZZOLER, Djalma; SANT'ANNA, Mônica A. H. Carvalho de. **Múltiplas escrituras**: Reinaldo Santos Neves, vida e obra. Vitória: Secretaria Municipal de Cultura, 2001.

CANTÁRIDAS

E A POESIA PANTAGRUÉLICA

Paulo Roberto Sodré⁵²

Diversas abordagens têm sido propostas a respeito dessa curiosa coletânea de poemas burlescos produzidos a partir da década de 1930: *Cantáridas e outros poemas fesceninos* (1985). Como se sabe, o livro foi organizado por Paulo Vellozo, mas editado por Reinaldo Santos Neves, que desatou o silêncio de certo modo pudico lançado sobre os poemas realizados por três jovens: dois irmãos, Guilherme (G) e Jayme Santos Neves (J), e o amigo de ambos, Paulo Vellozo (P).

Da ainda pequena fortuna crítica a respeito do livro, destaca-se a dissertação de Felipe de Oliveira Fiuza, *Cantáridas: uma trindade de sátiros na década de trinta* (2009), em que discute o temário do livro a partir do conceito bakhtiniano de carnavalização, e cujo propósito avança as discussões iniciadas por Jayme Santos Neves no “Exórdio” do livro, e por Oscar Gama Filho, em sua esclarecedora introdução à leitura dos poemas, “Histórias fesceninas e poemas cantáridos”.

Continuaram essa discussão Fernando Achiamé, em “Registros de amizade, indícios para a história” (2007); Inêz de Aguiar dos Santos Neves, em “Kodack: as origens de *Cantáridas*” (2007); Wilberth Salgueiro, em “E o Juca pirou: do indianismo sublime de Gonçalves Dias à poesia bem obsce-na de Bernardo Guimarães e de *Cantáridas*” (2007)⁵³. Em “Camões (e injúria lúdica) em Vitória, 1933: a propósito de sonetos de g. em *Cantáridas*”

52 Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo (USP), com pós-doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) – <paulorsodre8@gmail.com>.

53 Trabalhos de Conclusão do Curso de Letras-Português da Universidade Federal do Espírito Santo foram desenvolvidos sobre o livro fescenino: “*Cantáridas e outros poemas fesceninos*: a sátira capixaba da década de 1930”, de Karla Vilela de Souza (2014), e “A coprologia humorística em *Cantáridas e outros poemas fesceninos*”, de Pâmella Possatti Negreli (2014).

(2011), abordamos, além das referências paródicas a *Os lusíadas* de Camões, as relações possíveis entre o modo de escarnecer trovadoresco galego-português e o moderno, apoiados ambos no que Marta Madero denominou de “injúria lúdica”, isto é: na sátira a noção de jogo diluía a violência da injúria uma vez que esta não desonrava os visados, “sempre e quando a vítima estivesse de acordo com esta forma de ver as coisas. O jogo, enquanto relação compartilhada e unanimemente aceita pelos participantes, apagava o efeito injurioso” (MADERO, 1992, p. 38). Desde então, procuramos investigar especificidades da sátira produzida pelos três autores brasileiros.

Além desses estudos, vale notar que alguns dos poemas de *Cantáridas* foram selecionados para antologias nacionais de poesia obscena ou pornográfica, como a de Alexei Bueno, *Antologia pornográfica: de Gregório Mattos a Glauco Mattoso*. Na introdução ao livro, o antologista afirma:

Trata-se de um curioso exemplo de esculhambação mútua, com grandes ressonâncias bocagianas, no vocabulário e no estilo, e curiosos casos de paródias, de Gonçalves Dias – como já o fizera Bernardo Guimarães – em “O canto do putto”, inspirado formalmente em “I-Juca-Pirama” e quanto ao título no já parodiado “O canto do tamoio”, e de Augusto dos Anjos, em “Versos íntimos”, extraído do soneto de mesmo nome (BUENO, 2011, p. 17).

Nesses trabalhos os críticos procuram, por um lado, contextualizar a produção dos poemas cujo objetivo inicial, para além da “esculhambação mútua”, era o de entretenimento familiar, sem nenhuma intenção deliberada pelos autores para fins editoriais. Indica-se, ademais, o ambiente provinciano de uma capital em início de carreira urbana, política, econômica e cultural, de modo que se esclareça o impacto – talvez escândalo – que tal publicação acarretaria entre os capixabas daquela época, ainda voltados para uma produção literária nos moldes acadêmicos, neoparnasianos ou simbolistas, sem o contato efetivo ainda com as diretrizes que os modernistas de 1922 propuseram ao cenário beletrista nacional. Por outro lado, nesses trabalhos críticos também se percebe a reflexão sobre as estratégias satíricas de que os autores de *Cantáridas* lançam mão.

É justamente na fronteira, se tanto, da abordagem de contexto e de texto que se coloca o que aqui propomos comentar: evidenciada naqueles estudos a natureza obscena, paródica e lúdica dos poemas cantáridos,

parece oportuno indagar sobre o entroncamento desses poemas naquilo que um grupo de poetas românticos brasileiros, estudantes de Direito, situados em São Paulo entre os decênios de 1840 e 1860, produziu e que a crítica denomina poesia pantagruélica ou bestialógica, de que se releva Bernardo Guimarães⁵⁴, conhecido por seus romances regionalistas, mas também por seus poemas fesceninos como o “Elixir do Pajé” e “A origem do mênstruo”, sobre os quais Oscar Gama Filho comenta numa breve história da poesia fescenina brasileira, mas sem mencionar aquele grupo paulistano (GAMA FILHO, 1985, p. 20-27).

Duda Machado, no prefácio “Sátira e humor à margem do Romantismo” à sua edição da *Poesia erótica e satírica de Bernardo Guimarães* (1992), apresenta essa poesia do escritor mineiro, destacando o grotesco, o paródico, o humorístico e o bestialógico nela encontrados. Pontualmente, Machado considera “bestialógico de caráter paródico” o conjunto de quatro poemas intitulados “Soneto”, “Mote estrambótico”, “Lembranças do nosso amor” e “Disparates rimados” (GUIMARÃES, 1992, p. 137-143). Em “Lembranças do nosso amor”,

Qual berra a vaca do mar
Dentro da casa do Fraga,
Assim do defluxo a praga
Em meu peito vem chiar.
É minha vida rufar,
Ingrato, neste tambor!
Vê que contraste do horror:
Tu comendo marmelada,
E eu cantando, aqui, na escada
Lembranças do nosso amor!

Se o sol desponta, eu me assento;
Se o sol se esconde, eu me deito;
Se a brisa passa, eu me ajeito,
Porque não gosto de vento.
E, quando chega o momento

54 Sobre a recepção e situação crítica desse autor, vale conferir os artigos “Poética sincrônica”, de Haroldo de Campos (1977), e “Bernardo Guimarães e o cânone”, de Luiz Costa Lima (1991), em que se percebe o juízo oscilante da fortuna crítica dividida entre a mediocridade da obra considerada séria e a graça e o espirituoso de sua obra humorística, o que destacaria Guimarães dentre seus pares.

De te pedir um favor,
Alta noite com fervor,
Canto, nas cordas de embira
Da minha saudosa lira,
Lembranças do nosso amor!

Mulher, a lei do meu fado
É o desejo em que vivo
De comer um peixe esquivo,
Inda que seja ensopado.
Sinto meu corpo esfregado
E coberto de bolor...
Meu Deus! Como faz calor!
Ai! que me matam, querida,
Saudades da Margarida,
Lembranças da Leonor!

O anjo da morte já pausa
Lá na estalagem do Meira,
E lá passa a noite inteira
Sobre o leito em que repousa.
Com um pedaço de lousa,
Ele abafa toda a dor,
E, por um grande favor,
Manda ao diabo a saudade,
E afoga, por amizade,
Lembranças do nosso amor!
(GUIMARÃES, 1992, p. 140-141),

os versos “Qual berra a vaca do mar / Dentro da casa do Fraga” iniciam o estranhamento do poema, cujo título conduziria o leitor a outra sorte de lirismo. Para Duda Machado, no artigo “O cânone e a herança da interdição” – que retoma aspectos de seu prefácio de 1992 – o poema “zomba do sentimentalismo amoroso da saudade, no qual se enredou o romantismo brasileiro” (2007, p. 177). Esse sentido é conseguido a partir de disparates que “culminam no choque humorístico e dessublimador entre a trivialidade da ‘ação’ da amada e o sentimento de saudade do amante: Esse choque humorístico entre passado amoroso e presente decepcionante constitui o que vamos chamar de ambiente semântico do poema” (p. 177).

A comparação inesperada entre o “berro da vaca do mar” e a praga do “defluxo” no peito do poeta a chorar enquanto canta as “lembranças do nosso amor” é acentuada numa segunda comparação: enquanto o poeta lamuria e sente o defluxo, a amada come “marmelada”, rebaixamento que, somado aos elementos *nonsense* dos versos iniciais e das estrofes seguintes (o desejo de comer “peixe esquivo” – metáfora da mulher arredia – e a sensação de um corpo “esfregado / E coberto de bolor...” – metáfora do suor [“Meu Deus! Como faz calor!”] e, por conseguinte, do sêmen onanistamente gerado), resulta em humor. Esses aspectos induzem Machado a perceber no poema “Visualidade, nonsense ‘dadaísta’ e humor anti-sentimental” (1992, p. 20) e concluir que:

Quer através do contraste com o cotidiano banal, quer através do encadeamento de alusões equívocas e disparatadas à frustração sexual, o poema promove a dissolução paródica do tema da ‘saude amorosa’ da lírica romântica brasileira (2007, p. 177).

Mais potente no efeito do disparate, do *nonsense* e do bestialógico, o “Soneto” de Guimarães,

Eu vi dos polos o gigante alado,
Sobre um montão de pálidos coriscos,
Sem fazer caso dos bulhões ariscos,
Devorando em silêncio a mão do fado!

Quatro fatias de tufão gelado
Figuravam da mesa entre os petiscos;
E, envolto em manto de fatais rabiscos,
Campeava um sofisma ensangüentado!

– “Quem és, que assim me cercas de episódios?”
Lhe perguntei, com voz de silogismo,
Brandindo um facho de trovões seródios.

– “Eu sou” – me disse –, “aquele anacronismo,
Que a vil coorte de sulfúreos ódios
Nas trevas sepultei de um solecismo...”
(1992, p. 137-138),

também chamou a atenção de Machado:

Em meio à comicidade dos disparates, o “Soneto” segue um esquema de desenvolvimento bastante coeso: desde a visão sobrenatural do gigante alado até a interpelação do “sofisma ensangüentado” pelo “eu” visionário e a resposta final. Como parte desse esquema, as alusões e associações dos disparates aludem a um discurso subjacente ou discurso de fundo, construindo a dimensão paródica do poema. Não a paródia do condoreirismo, hipótese de Basílio de Magalhães afastada por Antonio Candido (2004, pp. 204-5), já que “Soneto”, datado de 1845, antecede em 20 anos essa tendência. Nem do Hugo tribuno público a que o condoreirismo remete. Mas do Hugo de que fala Augusto Meyer (1986, p. 452) (2007, p. 177).

Os disparates, vale notar, se revelam tanto na adjetivação (“um montão de pálidos coriscos”; “tufão gelado”; “fatais rabiscos”; “sofisma ensangüentado”; “trovões seródios”), na descrição (“Quatro fatias de tufão gelado [...] entre os petiscos”), como na narração (“Devorando em silêncio a mão do fado”; “Campeava um sofisma ensangüentado”; “que assim me cercas de episódios”; “Que a vil coorte de sulfúreos ódios / Nas trevas sepultei de um solecismo...”). Um sujeito poético assiste e descreve a cena hiperbólica, cujo sentido lógico se dilui nas imagens grandiloquentes e afetadas de epicidade. Eis o traço bestialógico dos catorze versos e de outros poemas de Guimarães.

Se os dicionários de vernáculo definem *bestialógico* como um adjetivo informal que significa “sem nexos, estapafúrdio, asneirente, disparatado”, e como um substantivo que implica “escrito, discurso ou afirmação cheia de absurdos ou asneiras; besteirada, asneirada [...]” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 439), os de termos literários especificam mais o sentido:

Texto premeditadamente desconexo e ininteligível, geralmente em linguagem burlesca ou ironicamente elevada. Certos textos burlescos e/ou de paródia são anfiguris, pois jogam com as situações de *nonsense* e usam linguagem absurda (CEIA, 2010).

Massaud Moisés detalha um pouco mais o conceito:

Assim se chamava um tipo de poesia, também denominado *pantagruélico*, cultivado pelos moços que, em meados do século XIX, faziam o curso de Direito em S. Paulo. Como o nome sugere, trata-se de uma composição em verso, ou mesmo em prosa, caracterizada pela ausência de lógica, ou “em dizer disparates, sabendo-se que o eram” (Souza 1965: 164). Denotando reação contra os excessos do sentimentalismo romântico, esse gênero de poesia “tem raízes muito anteriores, a alcançarem o latim macarrônico e todas as espécies de *nonsense*” (Silva Ramos, prefácio a Souza 1965: 16), e parece anunciar o clima de absurdo gerado pela “escrita automática” dos surrealistas [...] (2004, p. 54).

Como se percebe, a difusão mais acentuada ou sistemática da noção de bestialógico remonta aos românticos enfiados com os clichês do período de Bernardo Guimarães, embora se note sua presença na literatura antiga e modernista.

Péricles Eugênio da Silva Ramos e Antonio Candido⁵⁵ é que comentarão em verbete e em artigo, respectivamente, a natureza desse tipo de texto literário fundamentado no anfiguri. Para Ramos, este é uma “composição em prosa ou verso, de sentido absurdo ou disparatado” (1978, p. 751-752). Candido complementa esse conceito, afirmando que “a poesia do absurdo foi chamada ‘pantagruélica’ pelos estudantes de São Paulo no século XIX, naturalmente para evocar a desmedida do personagem de Rabelais [Pantagruel], marcado pelo grotesco, a farsa, a obscenidade” (2004, p. 199), de que resultaria, de imediato, o engraçado.

A respeito ainda do anfiguri, esse tipo de texto é sustentado em geral pelo adínato (*adynaton*) ou *impossibilita*, figura de linguagem ligada ao absurdo e ao impossível (RAMOS, 1978, p. 752). O histórico do anfiguri remonta, segundo Carlos Ceia, aos antigos, à “tradição grega clássica a que pertence, servindo, sobretudo, para denegrir pela ironia ou pela paródia a imagem de um autor rival, que, supostamente, era obscuro no seu pensamento (por exemplo, os sofistas)” (CEIA, 2010). Nesse sentido, essa concepção de anfiguri pode ser presumida em trechos do teatro vicentino, na fala de parvos; em autores como António José da Silva, o Judeu, no período barroco, e em Filinto Elísio, no período árcade, além de autores surrealistas (RAMOS, 1978, p. 737).

55 Agradeço a Carlos Alexandre da Silva Rocha a indicação desse artigo precioso.

Em *Cantáridas* (1985), alguns poemas poderiam ser recebidos nessa chave de leitura. Como exemplo, a paródia ao soneto “As pombas”, de Raimundo Correia, no soneto “Cuidado, amigo”, de (G)uilherme Santos Neves, em que se substitui *pombas* por “cu” numa situação de absurdo visual, já que os “cus”, como no soneto de Correia, parecem *passar* como “pombas”, e de absurdo circunstancial (o “velho” Zé Pereira a sodomizar “uns trinta cus apenas”):

Passa o primeiro cu despregueado...
Passa outro mais, mais outro, enfim dezenas
De cus passam, tais quais ledas falenas,
Pelo guloso pau do Delegado...

E de manhã, ao romper da alvorada,
(Depois de a noite toda nessas cenas,
Fodinhar cus – uns trinta cus apenas...),
Sai do plantão com a piça escalavrada.

Cuidado! O Zé Pereira assim fazia:
Comia cus o velho, noite e dia,
Saltando muros, cercas e quintais...

Por fim, fodeu um sêso tão fechado,
Que voltou para casa escaralhado,
E a pobre da caceta... nunca mais!...
(1985, p. 130)

Ou ainda o soneto “Terrível engano”, de (J)ayme Santos Neves, em que outro absurdo é narrado: um homem com uma “represa de porra” a aumentar descomunalmente a “oveira”⁵⁶:

56 O termo gera outro absurdo, porque, em geral, o termo *oveiro* ou *oveira* significa *ovário* ou órgãos reprodutores femininos de animais (galinha, pata etc.) ou de mulher (ALMEIDA, 1981, p. 191; HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2094). No poema, entretanto, talvez o sentido seja o de testículos sobrecarregados, a menos que se deduza o adínato de um homem que possui ovários (aqui, no sentido de ânus de ave, macho ou fêmea [HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2094], imagem que aparecerá no soneto “O irmão dele”, de (P)aulo Vellozo [1985, p. 64], que comentaremos adiante) carregados de “porra”, o que indicaria sua excessiva “vedagem” passiva.

Contam dele uma história interessante:
Ao ver-lhe a oveira imensa, avantajada,
Que lhe tornava o andar titubeante
E a pele do joelho envernizada,

Julgaram-no rendido, e sem tardança
Levam-lhe o ovo ao Rio, a operar!
Começam por raspar-lhe a vizinhança
Que vai desd'o umbigo ao calcanhar.

Prendem, depois, a tesa longarina
Com vinte carretéis de esparadrapo,
E dão-lhe uma picada de morfina.

O Brandão lhe opera, e com surpresa,
Em meio a fedorento saca-trapo,
Ele encontra de porra uma represa!!
(1985, p. 144)

Outro exemplo é de (P)aulo Vellozo, em “Belo horrível!”, em que são “fodidos” todos os orifícios (orelhas, narinas) e recônditos (sovaco) de Lápis, personagem masculino de vários poemas da coletânea, além dos previsíveis buracos da boca e do “cu”:

O quadro era dantesco! E eu, numa pívia,
Apreciei-o todo, a me esporrar:
O Lápis nu, ganindo de lascívia,
Não tinha um só buraco a descansar...

No buraco do cu, Bulcão gemendo
Dava piçadas de tirar centelhas!
E – as magriças bichocas espremendo –
Braga e Clóvis fodiam-lhe as orelhas...

Mauro Braga, escanchado qual macaco,
As narinas do puto fodilhava;
Jerônimo fodia-lhe o sovaco...

Jasão, chegando e vendo a foda louca,
Separou-lhe a dentuça que rilhava
E enfiou-lhe o caralho pela boca!!!
(1985, p. 146)

Outro exemplo notório é o poema “Orós de merda”, assinado por (G)uilherme Santos Neves, em que é narrada uma enxurrada de fezes provenientes do personagem Renato que acabara de passar pela cirurgia de hemorroidas. Ao tirar o esparadrapo, um “orós de merda” se precipita, inundando quarto, hospital e, por fim, todos os recantos da ilha de Vitória:

Reina ansiedade lá na Santa Casa,
As Irmãs, os doentes, os doutores,
Os enfermeiros – todos em suspense:
É que, após cinco dias de fechado,
Vai-se, afinal, tirar o esparadrapo
Que sela o rabo do Dr. Renato.
Tudo a postos no quarto do operado,
Enfermeiras de branco alvinitente,
Hervan Dedão, de gorro e de avental,
Dois cabras fortes que seguram o doente.
– “Dali que sairá?” – perguntam todos,
Olhos postos na bunda do juiz
Que, de bruços, suado, geme baixo,
Pedindo: anestesia! anestesia!
Hervan, porém, nem liga pro coitado;
O que ele quer é ver sua obra
(A obra dele, leitor, a operação,
O toque de Asuero que fizera,
Não no nariz, no ânus do rapaz.)
– “Obra-prima” – diz ele e, pinça em punho,
Encarando o tampão que arrolha o rego,
– Um! dois! três! e dum golpe, um golpe só,
Arranca preste o tampo do buraco.
Pra quê! Um ronco surdo, um peido ovante
Atira ao teto o sujo esparadrapo,
Enquanto do reduto anal aberto
Jorra (é bem o termo), jorra em lavas

Caudal de merda que empestieia tudo,
E num minuto só o quarto enche!
Tão grande é o volume da cagada
Que todos lá se vão nela afogados.
Impelida por força incoercível
Desce em enxurrada pela rampa abaixo
Rumo à Vila Rubim; cobre o Mercado,
Lá se vai a Coréia no atoleiro.
Mas não parou aí: Caratoíra
Alagada se vê na merda viva
Que sobre o morro dos Alagoanos
Qual novo Jânio, a escória lá se vai
(Ninguém há que a segure!) pela Estrada,
A conhecida Estrada do Contorno
[...] (1985, p. 209-210).

Contudo, para efeito deste trabalho introdutório sobre o pantagruelismo em *Cantáridas*, deter-nos-emos apenas no soneto “O irmão dele”, de (P)aulo Vellozo (1985, p. 64):

Resfolgando tesão fornicadeira
Por caralhal bicanga larga e tosca,
Tinha em criança uma só brincadeira:
Era pôr grilo pra foder com mosca.

Viviam cujo ovelheiro pendurado
Tod’as galinhas lá do seu quintal;
E só dormia sono sossegado
Quando a madrinha lhe pegava ao pau.

Um dia ele sumiu! Onde estaria?
– Perguntava a Maria, a procurar
Na rua, no areal, na padaria...

Por fim, cansada dessa busca incerta,
Quando a Maria resolveu mijar,
Caiu-lhe o Jaime da boceta aberta...

O poema é calcado numa narrativa a que se empresta certa lógica própria dessa modalidade de anfiguri. O episódio envolve Jaime, que, embora hoje resfolgue por “caralhal bicanga”, costumava frequentar intensamente as mulheres (madrinha e Maria). O propósito esculhambador do soneto é duplo, já que aponta tanto a voluptuosidade zoófila precoce do menino Jaime (o “oveiro pendurado” das galinhas sugere o coito bestial) quanto sua virada em relação a seu desejo: em vez de mulheres (e galinhas), prefere Jaime os homens “toscos”, por metonímia expressa em “caralhal bicanga larga e tosca”, por que ele agora resfolga ou “goza”. Essa leitura apresenta, no entanto, hesitação, porque os dois primeiros versos são ambíguos, o que requer cuidado em sua decodificação.

O verbo *resfolgar*, de acordo com Antônio Houaiss e Mauro Villar, é o mesmo que *resfôlegar*. Ele significa “recuperar o fôlego, descansar”, quando atua como verbo intransitivo; como transitivo, significa “expelir em jato, golfar” (2001, p. 2.437), de que se deduz, por extensão e em termos “sacanas”, o “gozar” sexualmente. Antônio Geraldo da Cunha, no *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*, relaciona o verbo a “folgar”: “descansar, ter alívio, desapertar” (1994, p. 363), sentidos coincidentes, portanto, com os de resfôlegar. Em termos de acepção sexual, Horácio de Almeida, em seu *Dicionário de termos eróticos e afins* (1981) e Altair J. Aranha, no *Dicionário brasileiro de insultos* (2002) não indicam o verbo; Alexei Bueno, no mínimo “Glossário” de sua *Antologia pornográfica: de Gregório de Mattos a Glauco Mattoso* (2011), tampouco o faz.

Em relação ao termo *bicanga*, a palavra não está dicionarizada, o que nos permite presumir que derivou de *bicanca* ou *bicancra* que significa bico avantajado, nariz grande, narigão (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 445). Horácio de Almeida, Altair Aranha e Alexei Bueno não o registram, embora seja famosa a relação metafórica obscena entre nariz grande e pênis avantajado, pelo menos desde os satíricos trovadores galego-portugueses (LAPA, 1995, p. 51 e *passim*; LOPES, 2002, p. 201 e *passim*).

Todavia, a chave do soneto como um todo não está nesses termos, mas na preposição “por”: o verso “Resfolgando tesão fornicadeira / Por caralhal bicanga larga e tosca” parece significar obviamente que Jaime goza por *meio* da “bicanga”, cujo adjetivo “caralhal” nos orienta a entender o termo como o *próprio* pênis por onde resfolga Jaime. Neste sentido, o episódio narraria como Jaime relaxa a “tesão fornicadeira” usando sua “bicanga”. Como o óbvio nem sempre é o caminho mais seguro para a compreensão de poema burlesco, a preposição na verdade parece indicar não um meio, mas uma causa: Jaime aliviaria a tensão erótica causada por seu desejo *pela* “bicanga”

de alguém que não é mencionado, mas pressuposto no poema. Esta leitura parece ser a mais adequada, na medida em que mantém aquela duplicidade da volúpia ou “putaria” de Jaime, ou seja, a sacanagem antiga, com galinhas e mulheres, e a nova, com homens, um dos tópicos frequentes na poesia de *Cantáridas*, como perceberam Oscar Gama Filho e Felipe Fiuza.

Segundo a nota de Reinaldo Santos Neves, trata-se de uma réplica ao poema anterior “Meu irmão”, de Jayme Santos Neves (1985, p. 63), que transcrevemos:

Caralho aceso a farejar quiricas
Co’uma tesão de um milhão de velas,
Lamenta, apenas, não ter muitas picas,
Pra foder, de uma vez, a cem donzelas.

Outrora foi pudico (para os trouxas),
Pois, enquanto pensamos que dormisse,
Das criadas vivia a pôr nas coxas,
Por trás daquela falsa pudicície.

Nos cinemas, vivia a amolengar.
Coxas e seios de quem estivesse,
Por bruto peso, junto ao seu lugar.

É meu irmão o fancho Gabiru!
E posso garantir: se o pau lho desse,
Vivia a fornicar o próprio cu...

Destituído de bestialógico, o soneto fescenino exagera a “tesão” e as ações de Gabiru, mas sem apelar para os disparates ou o *nonsense* que contornarão o poema-resposta de Paulo Vellozo. Para Reinaldo: A réplica ficou a cargo não de Guilherme, mas de Paulo, que lhe dá o título “O irmão dele”, em contraposição ao “Meu irmão” do soneto anterior. O irmão dele é, portanto, Jayme. E num flashback em que evoca uma infância tipicamente fescenina, Paulo fabrica uma ligação de safadeza entre Jayme e Maria, sua babá e madrinha, que termina atingindo configuração surrealista. A padaria referida no verso 11 é a Padaria Elétrica, de propriedade da família Santos Neves, localizada no térreo do casarão da Rua Misael Pena (hoje rua João dos Santos Neves) (NEVES, R., 1985, p. 221).

Nessa nota ao texto, importam a Neves as coordenadas contextuais que esclareçam a motivação inicial do texto: o tema, os autores e os lugares envolvidos. Desse modo, a ficcionalidade dos personagens e espaços do soneto é, inicialmente, diluída em favor de uma coloração histórica familiar: Jaime⁵⁷, o irmão de Guilherme Santos Neves, e a madrinha Maria, a babá de Jayme Santos Neves. A padaria e o logradouro, por sua vez, são identificados também com o espaço familiar.

Importa, entretanto, uma observação crítico-literária de Reinaldo Santos Neves: “Paulo [o autor do soneto] fabrica uma ligação de safadeza entre Jaime e Maria, sua babá e madrinha, que termina atingindo configuração *surrealista*”. Este adjetivo de cunho histórico-literário se destaca na nota na medida em que aponta para um traço peculiar na série de poemas comumente marcados pelo obsceno e pelo injuriante: o inusitado ou, em termos do que estudamos, disparatado. Presumivelmente, o anotador se referiria à imagem de dois trechos em especial: “

Tinha em criança uma só brincadeira: /
Era pôr grilo pra foder com mosca.”

e “

Quando a Maria resolveu mijar, /
Caiu-lhe o Jaime da boceta aberta...”.

Esses versos apresentam, em teor obsceno, duas imagens estranhas, devido ao absurdo, e farsescas, devido ao cômico decorrente do exagero. A cópula entre “grilo” e “mosca”, indicada em termos denotativos e absurdos – a que se seguirá o episódio da cópula com as galinhas – na verdade insinuaria uma “transa” heterossexual, considerando-se que “mosca” significa “meretriz de bodega” (ALMEIDA, 1981, p. 180) e “grilo”, por conseguinte, metaforizaria o homem (ou o menino), dado o seu gênero masculino. Ademais disso, para Altair Aranha, grilo significa “cricri”, “pessoa maçante, chata” (2002, p. 172); assim, essa acepção parece contribuir para outro aspecto da composi-

57 Neste trabalho, será observada a variação da grafia do nome *Jayme* (Santos Neves, um dos autores de *Cantáridas*) e *Jaime* (personagem do poema em estudo). É curioso o recurso da troca das letras apenas no nome de Jayme.

ção do retrato dessa figura: obstinada, perturbadora, irritante. Mais absurda e disparatada, contudo, é a imagem da “boceta aberta” de Maria de que cairia o menino Jaime. Amalgamam-se o grotesco, o obsceno, o *nonsense* e o impossível no verso que desfecha *em ouro* o soneto pantagruélico de Paulo Vellozo.

No esculacho poético, Jaime não seria apenas “veado” a resfolgar desejo por “bicanga larga e tosca”, zoófilo por “desoveirar” as galinhas, cansar a madrinha com masturbações de ninar (“E só dormia sono sossegado / Quando a madrinha lhe pegava ao pau”) e a Maria com buscas malogradas (“Por fim, cansada dessa busca incerta”). “Pior” que isso, segundo o poema, é Jaime ter caído da “boceta aberta” de Maria, aqui uma franca paródia dos males que escaparam da famosa caixa de Pandora.

Segundo o mito, após descobrir os ardis de Prometeu, criador dos homens e para quem roubou o fogo divino, Zeus se vinga, enviando-lhes como presente uma mulher irresistível chamada Pandora, que significa “todos os dons”:

Essa mulher foi mandada não a Prometeus, que previu os transtornos que ela traria, e sim a seu irmão Epimeteu (“que pensa depois”), que a aceitou pressurosamente. Pandora trouxe consigo uma caixinha da qual, quando aberta, saíram todos os males e problemas que desde então afligem a humanidade. Somente a esperança permaneceu no fundo da caixinha para suavizar a condição humana (HARVEY, 1987, p. 418).

Uma versão diferente é exposta por Salvatore D’Onofrio, baseada em Hesíodo:

Júpiter entregou a Pandora uma caixa fechada e enviou-a à terra para seduzir os mortais e levá-los à perdição. Pandora casou-se com Epimeteu, irmão de Prometeu. Desobedecendo à ordem fraterna de não aceitar nenhum presente que viesse de Júpiter, Epimeteu abriu a caixa e todos os bens, libertados, voltaram para a morada dos deuses, ficando entre os homens apenas a *esperança* (2005, p. 457).

Tudo indica que a primeira versão é que estaria na base da produção do soneto de (G), dada a natureza “sacana” do livro. Sumido, Jaime reaparece expelido *como* ou *no* mijo das entranhas de Maria: “

Quando a Maria resolveu mijar, /
Caiu-lhe o Jaime da boceta aberta...”.

A relação entre a caixa indevidamente aberta de Pandora, “boceta aberta” e a expulsão dos males (na caixa de Pandora) ou dejetos (na “boceta aberta”) é inevitável. Jaime é um dos malefícios que *afligem e assolam a humanidade*, dada a sua natureza bestial ou cricri.

Vale ainda observar onomasticamente os termos do poema, abstraindo-se a relação dos personagens com a história familiar. O papel de “Maria”, que sossega e protege o afilhado, coincide, rebaixadamente, com o da *magna-mater* dos cristãos, Maria de Nazaré. O nome deriva de uma língua semítica e significa “senhora”, “sublime” ou “predileta de Javé” (GUÉRIOS, 1981, p. 171). Contudo, apesar dessa alusão inevitável, outra referência pode ser aduzida, considerando-se a relação entre Maria e a “mijada”. Trata-se de um insulto, o de “maria-mijona”⁵⁸:

Mulher, quase sempre religiosa e pudica, que usa trajes deselegantes, saia para cobrir as pernas muito mais longas do que a moda dita, sem decote para esconder o colo e com mangas compridas para ocultar os braços. A característica mais forte da maria-mijona é a saia longa (ARANHA, 2002, p. 226).

Embora desconheçamos a data de origem desse insulto, a descrição da “maria-mijona” talvez complete alusivamente o retrato dessa madrinha, de certo modo – e não obstante sua subserviência aos desejos do garoto – pudica, que atua na narrativa do poema de modo guardador e serviçal (“Um dia ele sumiu! Onde estaria? / – Perguntava a Maria, a procurar / Na rua, no areal, na padaria...”), mas paradoxalmente não malicioso (“Quando a madrinha lhe pegava ao pau”), uma vez que essa ação parece não repercutir no desejo de Maria, segundo o ponto de vista do sujeito poético; toda a carga erótica sacana estaria no menino Jaime, que a madrinha abstraía, sujeitando-se ao capricho infantil.

O nome “Jaime” entronca igualmente no campo onomástico bíblico de *Jacomus, Jacobus, Jacó* (GUÉRIOS, 1981, p. 150), cujo sentido oscila entre

58 Altair J. Aranha lista quatro tipos de Maria: *maria-batalhão*, que transa prazenteiramente com todo mundo; *maria-candelária*, funcionária pública que faz de tudo para ser promovida, exceto trabalhar; *maria-mijona* e, a mais conhecida, *maria-vai-com-as-outras*, aquela sem vontade própria (2002, p. 226).

“ele segura o calcanhar”, “calcanhar”, “astucioso, enganador”, “suplantador”, “que Deus proteja” (p. 149). Para a leitura do poema, o mais adequado seria o sentido de astúcia e engano, o que explicaria a personalidade picaresca de Jaime. Essas observações via *interpretatio nominis* indicam a coesão do poema. Nomes e situações se imbricam, de maneira a garantir ao soneto um pantagruelismo poético bem conseguido.

Essa leitura, entretanto, é insatisfatória. Não basta tentar evidenciar o pantagruelismo da poesia de *Cantáridas* e seu resultado engraçado. É necessário examinar, como alerta Antonio Candido, o efeito profundo de sentido que essas imagens bizarras desencadeiam. Declinamos dessa tarefa, por agora, deixando-a para uma investigação próxima, já que o que se apresenta neste trabalho é apenas um estudo preliminar sobre a poesia pantagruélica romântica paulistana como fonte possível de um “livro” produzido numa Vitória da *Belle Époque*.

Referências

- ACHIAMÉ, Fernando. **Cantáridas**: registros de amizade, indícios para a história. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 2*: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2007. p. 107-129.
- ALMEIDA, Horácio de. **Dicionário de termos eróticos e afins**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.
- ARANHA, Altair J. **Dicionário brasileiro de insultos**. São Paulo: Ateliê, 2002.
- BUENO, Alexei. **Antologia pornográfica**: de Gregório Mattos a Glauco Mattoso. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. Poética sincrônica (Bernardo Guimarães). In: _____. **A arte no horizonte do provável e outros ensaios**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1977. p. 205-212.
- CANDIDO, Antonio. A poesia pantagruélica. In: _____. **O discurso e a cidade**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004. p. 195-211.
- CEIA, Carlos. Anfiguri. In: _____ (Org.). **E-dicionário de termos literários**. 2010. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6614/anfiguri/>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico** Nova Fronteira da

- língua portuguesa**. 2. ed. rev. e acres. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Pequena enciclopédia da cultura ocidental**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2005.
- FIUZA, Felipe de Oliveira. Bravatas, companheiros e fantasmas: a tradição fescenina em *Cantáridas*. In: AZEVEDO FILHO, Deneval Siqueira; NEVES, Reinaldo Santos; SALGUEIRO, Wilberth (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 4**: estudos críticos sobre o autor capixaba. Vitória: Edufes, 2011. p. 71-83.
- FIUZA, Felipe de Oliveira. **Cantáridas**: uma trindade de sátiros na década de trinta. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2009.
- GAMA FILHO, Oscar. Histórias fesceninas e poemas cantáridos. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 11-41.
- GUÉRIOS, Rosário Farâni Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. 3. ed. rev. e aum. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- GUIMARÃES, Bernardo. **Poesia erótica e satírica**. Organização de Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- HARVEY, Paul. **Dicionário Oxford de literatura clássica grega e latina**. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- LAPA, Manuel Rodrigues (Ed.). **Cantigas d'escarnho e de maldizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses**. 3. ed. ilustr. Lisboa: João Sá da Costa, 1995.
- LIMA, Luiz Costa. Bernardo Guimarães e o cânone. In: _____. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 241-252.
- LOPES, Graça Videira (Ed.). **Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses**. Lisboa: Estampa, 2002.
- MACHADO, Duda. O cânone e a herança da interdição. Revista USP, São Paulo, n. 74, p. 174-187, jun./ago. 2007.
- MACHADO, Duda. Prefácio: sátira e humor à margem do Romantismo. In: GUIMARÃES, Bernardo. **Poesia erótica e satírica**. Organização de

- Duda Machado. Rio de Janeiro: Imago, 1992. p. 7-24.
- MOISÉS, Massaud. Bestialógico. In: _____. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004. p. 54.
- NEVES, Inês de Aguiar dos Santos. *Kodack: as origens de Cantáridas*. In: MACHADO, Lino; SODRÉ, Paulo Roberto; NEVES, Reinaldo Santos (Org.). **Bravos companheiros e fantasmas 2: estudos críticos sobre o autor capixaba**. Vitória: Edufes, 2007. p. 145-152.
- NEVES, Jayme Santos. Exórdio. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 43-44.
- NEVES, Reinaldo Santos. Comentários. In: VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985. p. 215-263.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Adínato. Anfiguri. In: MENEZES, Raimundo de (Org.). **Dicionário literário brasileiro**. 2. ed. rev., aum. e atual. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978. p. 737; p. 751-752.
- SALGUEIRO, Wilberth. E o Juca pirou: do indianismo sublime de Gonçalves Dias à poesia bem obscena de Bernardo Guimarães e de *Cantáridas*. In: _____. **Lira à brasileira: erótica, poética, política**. Vitória: Edufes, 2007. p. 145-157.
- SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SODRÉ, Paulo Roberto. Camões (e injúria lúdica) em Vitória, 1933: a propósito de sonetos de g. em Cantáridas. **Ciências Humanas e Sociais em Revista**, v. 33, n. 2, p. 163-174, jul./dez. 2011. Disponível em: <http://www.editora.ufrj.br/revistas/humanasesociais/rch/rch33_n2/163-164.pdf>. Acesso em: 03 fev. 2014.
- VELLOZO, Paulo; NEVES, Jayme Santos; NEVES, Guilherme Santos. **Cantáridas e outros poemas fesceninos**. Vitória: FCAA; São Paulo: Max Limonad, 1985.

HERÓDOTO SANTOS NEVES:

VIDA E LIDA LITERÁRIAS

Pedro Antônio Freire⁵⁹

O Heródoto do título da obra em questão, do autor Reinaldo Santos Neves, aparece como o mesmo que nascera na cidade de Halicarnasso⁶⁰, alguns séculos antes de Cristo, e de onde também fora exilado, o que não evitou que aquele recebesse a fama de “pai da história”. Embora também tenha fama de imaginativo (exagerado) e plagiário, tais características, que em algum momento podem parecer pejorativas ao grego, na comparação sugerida pelo meu título ganham relevância devido às formulações do nosso escritor perante certas pelepas literárias presentes em seu livro de contos: *Heródoto, IV, 196*. São situações conflitantes levadas a cabo pelas relações de poder projetadas em seus narradores e personagens que em geral são escritores, críticos literários, linguista, professores de língua vernácula e, quando pouco, contumazes leitores e contadores de estórias. Vejamos como a coisa acontece já a partir do nosso primeiro conto, “Mistério na montanha”: “A primeira vez que saímos, à noite, para um passeio pelo parque Éden, quando voltei para casa tive um sonho. Contei-lhe o sonho no dia seguinte. Isso dá, se não um romance, pelo menos um conto, **ela** disse [...]” (NEVES, 2013, p. 17, grifo meu).

“Ela”, aqui, é “Laura”, que já foi musa de Petrarca, quando possivelmente iletrada, agora, lemos: Laura Lemos, que de início fomentará os

59 Doutor em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <gazulinazul@hotmail.com>.

60 “Na manhã de 24 de junho de 1883 o *squire* foi achado morto na biblioteca da sua casa. Foi achado em sua cadeira, diante da grande escrivaninha de carvalho [...]. Sobre a mesa, deitado de costas, havia um livro aberto, que, a julgar mesmo por sua posição, o dono da casa estivera lendo pouco antes de morrer. Era um exemplar das *Histórias* de Heródoto de Halicarnasso” (NEVES, 2013, p. 203).

anseios de prosa do seu autor: “Acrescentei uma coisa aqui, outra ali, interpretei uma ou outra charada onírica” (NEVES, 2013, p. 18); e aquela, aqui emancipada ao posto de “crítica” literária”, dá o seu veredicto: “O conto não está mau, [...]; mas o sonho é melhor” (p. 18). É assim, em parte fomentado e depois desabonado, que o nosso narrador constata que nunca tivera sua literatura apreciada pela pena crítica da esposa, o que se torna algo muito pior com o desconforto de ter como adversário literário e amoroso outro autor, Tito Hastaluego, que, segundo o primeiro, escreve em “hispanículo”, um arremedo de “nossa língua”. Talvez, até mais pelas suas injúrias é que o outro se torne cada vez mais objeto da tese e do tesão de sua mulher.

No conto seguinte, “Arábia feliz”, as musas continuam a desabonar seu narrador ou pelo menos reconduzi-lo aos seus propósitos, pois agora se trata de “Thomas Gaizler”, um catedrático de literatura preterido pela esposa, “Kátia”, a favor de “um professor visitante de química inorgânica” (NEVES, 2013, p. 26). Para consolo, então, Thomas recebe um cargo vitalício dos colegas de profissão e, incrementando a trama, uma enigmática valise do não menos sintomático “Dr. Fell”, com rascunhos de uma obra poética que havia sido deixada a algum tempo no Arquivo Público de Anglada, aparentemente com o intuito de que fosse reconhecida a suma autoria anos após a morte de outro de seus supostos autores: Casimiro Fenyvesi.

Thomas Gaizler, nota-se, é extremamente essencialista, pois, mais que a relevância literária do material que ele tem em mãos, o que lhe importa é a celeuma que possivelmente a autoria dupla poderá causar no meio letrado, por se tratar de uma obra consagrada pelo cânone: “extraíndo dali a história da gênese do mais importante poema da literatura nacional” (NEVES, 2013, p. 39). Sua jornada o levará à herdeira do outro dos supostos autores, “Letícia Whishaw”. Ali, ficará sabendo que, envoltos num triângulo amoroso com a mãe da própria, ambos os poetas em questão produziram simultaneamente duas obras homônimas e para lá de semelhantes. Por fim, mais do que envolvido pelos enleios de “Letícia”, nosso arguto pesquisador dará como ponto final da disputa a autoria para o pai da mesma diante dos rascunhos apresentados de próprio punho pela musa. Finaliza Thomas:

Quase chorei de emoção. Estavam ali os primeiros versos do poema *Arábia Feliz*, escritos na forma que primeiro tinham vindo à cabeça do autor. Estavam ali, escritos na larga e confusa e difícil de ler e espaçosa caligrafia de Emílio Whishaw. De Emílio Whishaw: autor do poema (NEVES, 2013, p. 39).

Já no terceiro conto, “A porta secreta da morte”, a musa, embora abstrata, é de cara recorrência à literatura: a morte, tendo como diva a personagem de Elizabeth Ogarieva. Aqui nada menos que um crítico e literato, “Victor Querque”, trava um embate com um erudito personagem “Douglas Fitzleroy”, pertencente a uma tradicional família de suicidas. No acirrado diálogo dos dois temos nada mais nada menos que referências, direta e indiretamente, a Dostoievski, Thomas Mann, Nietzsche, Schopenhauer, Camus, Kant e Stevenson. Entre os dois: um aposta na vida como obra divina; outro, na morte voluntária à maneira de uma “estética do suicídio” (NEVES, 2013, p. 73), mas o que ambos têm em comum é o tom etéreo utilizado para a defesa tanto de uma quanto de outra tese, ou seja, critérios, quando não narcisistas, metafísicos se sobressaem, como podemos averiguar no excerto abaixo:

— O senhor não é religioso, é, Sr. Fitzleroy? – perguntei.

— Claro que sou, – respondeu ele. – Acredito em Deus e sou diácono da igreja episcopal de Esquilstuna.

— Mas isso é um contra-senso, – retruquei. – Como pode acreditar em Deus e ser, como diz, *um suicida por vocação*? Ou o senhor não acredita que a vida seja algo sagrado, uma dádiva que recebemos de Deus?

— Uma pneumonia também é uma dádiva que recebemos de Deus, – disse Fitzleroy. – E não nos condenamos diante de Deus por tomarmos antibióticos [...] (NEVES, 2013, p. 73).

Diante do caso, não parece em nenhum momento que os envolvidos na peleja sofram de algumas das mazelas direcionadas a seres humanos comuns, mesmo que o contexto do livro, segundo seu autor, seja à semelhança de “[...] uma república federativa encravada como uma unha em algum ponto bem meridional de um mapa imaginário da América do Sul. A princípio colonizada por portugueses” (NEVES, 2013, p. 09) e, possivelmente, como tal hemisfério repleto de problemas. Assim sendo, pode se sugerir que, pela sobrevalorização da noção de literatura ironicamente distribuída por Reinaldo entre seus personagens, o autor nos coloca de maneira muito sutil perante uma perigosa glamorização da vida e da morte como consequência de um imprestável eruditismo.

No conto “Não que me lembre”, sabe-se canhestamente que o inominado narrador foi na pré-adolescência um estudante de inglês no “Insti-

tuto Britânico de Útica” (NEVES, 2013, p. 95), que trabalhara no “Diário de Útica” (p. 99) e que, de algum modo, atualmente exercia alguma atividade docente: “[...] no aeroporto, aonde eu fora despachar uma professora de Dresden que viera fazer um palestra sobre Jorge Bórgia⁶¹ na Universidade de Útica” (p. 102). Local onde reencontraria uma de suas musas como uma espécie de antagonista: “Otávia Kibiliute”, de quem terá uma aula de discrição.

Essa talvez seja a estória mais erótica do livro, pois está em jogo o envolvimento sexual do nosso protagonista com a neurótica “Irene Sakalauskiene” e a dissimulada “Otávia. Esta sendo do conhecimento de quase todos os envolvidos homoafetiva, nega veementemente ter tido algum tipo de relação sexual com nosso protagonista, inclusive frente ao próprio: “Mas fumamos maconha juntos em sua casa uma vez, – eu disse. – Fumamos, – Confirmou ela. – E ouvimos blues. Mas foi só. E sabe porque foi só? Porque eu não levo homem para a minha cama, só mulher” (NEVES, 2013, p. 103).

Atentemos a isto: desde a crise deflagrada “Bentinho” em *Dom Casmurro*, é do conhecimento de quase todos os iniciados que se deve colocar a fidedignidade de um relato ficcional sempre como questionável. Aqui, porque já de início aparece uma sombra de dúvida sobre a exatidão de suas memórias de infância quando seu médico nega terem eles sido amigos de infância e estudado juntos. Em todo o caso, a situação não é essa somente, mas a de um embate entre credibilidades e nuances sexuais como da musa ridicularizar a necessidade do “macho adulto” no comando divulgar suas conquistas num misto de *marketing* pessoal (chauvinismo) e narcisismo, algo agora também ao alcance de emancipadas mulheres. Na ciranda dos conflitos, o narrador acaba por se deixar manipular pela Otávia, mas vinga-se na neurótica Irene.

Dando continuidade às pelepas já apresentadas, em “O destino de José Lourenço Tristrão ou Chovia em quase todas as páginas”, um determinado narrador será o confidente platônico da envolvente crítica literária Diana Mórote Best. Esta, de caráter egocêntrico e ninfomaniaco, depois de abandonada pelo escritor-personagem do título e em meio à pesquisa do escritor Jorge Bórgia (novamente a paródia de Borges) desfila casos amorosos, até reencontrar aquele em Paris e, por meio de uma derradeira felação, tentar desautorizá-lo pela iniciativa do sumiço: “Nem era a minha especialidade, mas fiz com que passasse a ser” (NEVES, 2013, p. 136). Isso, pelo menos, é o que ela tenta passar a seu interlocutor, embora de modo

61 Para além da paródia com Jorge Luís Borges, avisa-nos o autor já na sua “introdução”: “Para Borges, muitas histórias de mistério se dariam melhor como contos do que como romances. Espero ter feito a coisa certa aqui”, pois todas as histórias possuem no mínimo uma atmosfera enigmática em questão (NEVES, 2013, p. 09).

bem curioso: “[...] os homens não têm a menor complacência com a nossa natureza sensível e sofisticada” (p. 137).

Em “Darsunisque”, trata-se de quem será o mais competente contador de uma estória de mistério para um público para lá de aristocrático na casa de uma rica anfitriã, viúva de um grande colecionador de livros de mistérios. Nota-se que a dimensão hiperbólica dos três relatos ali enumerados torna-se o ponto alto do referido gênero, pois tudo precisa estar numa situação limite para que os enigmas se sobressaíam: “Quando se transgride a regra ditada pelos fados, tudo pode acontecer” (NEVES, 2013, p. 164).

Agora, de modo um pouco mais lírico, em “Emma Veras”, um pacato professor, embora me pareça competente poeta, é que será alvo de uma promissora narradora. Esta, casada, nos dá pistas dos seus furtivos e efêmeros encontros e do impreterível desencontro: “Podemos nos ver em algum lugar qualquer dia desses? Eu disse: não. Ele disse: não quer? Quero. E repeti: quero muito. Ele levou três segundos para entender tudo” (NEVES, 2013, p. 181).

No último, o que dá nome ao livro: “Heródoto, IV, 196”, trata-se de um exercício de confeccionar uma estória de detetives, com o detalhe de se cogitar ali um possível fracasso de Sherlock Holmes, com direito a participações do seu caro Watson e do criador de ambos: Arthur Conan Doyle. Talvez esteja ali o único fracasso do nosso mais famoso detetive, algo não muito comum ao gênero em questão.

Em todo o caso, centremos a questão no penúltimo conto do livro, “Viagem de jangada numa poça d’água”, onde, a meu ver aparece, há a situação mais emblemática para a temática que aqui se pretende realçar, pois um professor de linguística tenta ou nos faz pensar que ele teve algum êxito em sua conquista amorosa ao pleitear escrever uma resenha para seu objeto de desejo: uma professora de Teoria Literária, a respeito do livro *Jangada de pedra*, de José Saramago, sem sequer ter a necessidade de ler a referida obra. Isso porque, segundo ele, entre outras coisas:

A obra literária na crítica de hoje [...] tem um papel de simples coadjuvante; está a serviço da crítica e não o contrário; serve de mero trampolim para o crítico, “gênio para si mesmo”, projetar, numa série de saltos ornamentais, o seu próprio texto. O crítico torna-se aquilo que sempre quis ser: astro com luz própria, e não satélite que reflete a luz das estrelas que o iluminam (NEVES, 2013, p. 188).

Exercendo aqui tal papel e já ciente do risco corrido a respeito do egocentrismo cada vez mais presente no meio e no contexto geral: a febre por holofotes, tentei seguir à risca um contrabalanço entre obra e ensaio. Para tanto, trago à tona uma sugestão de um meticuloso crítico literário, Jaime Ginzburg:

[...] para a pesquisa literária, é necessário o desafio de verificar como, nas formas literárias, encontramos lapsos, descontinuidades, contradições, subversões de convenções, rupturas com gêneros tradicionais, questionamentos a respeito da capacidade comunicativa e expressiva da literatura (2012, p. 237).

Um conselho nitidamente adorniano, já que o supracitado teórico é um estudioso da chamada Escola de Frankfurt, de onde também reafirmo minha tese para que fujamos de uma glamorização excessiva da matéria, para não fortalecer esta estimativa: “o poder do professor é execrado, porque só parodia o poder verdadeiro, que é admirado” (ADORNO, 1995, p. 103). A dita admiração, segundo Adorno, fica para a conta de profissionais muito mais bem remunerados, em outras esferas públicas ou privadas, por onde o capital e as decisões políticas realmente perpassam (1995, p. 103). Para que consigamos alguma repercussão, então, doiramos a pílula literária, mas não sem riscos de nos tornarmos presunçosos: “O crítico da cultura faz dessa pretensão aristocrática um privilégio seu, perdendo sua legitimação a cooperar com a cultura como um flagelo honrado e bem pago. Isso afeta, no entanto, o teor da crítica” (ADORNO, 1998, p. 08).

Na mesma falácia, muitos leitores quando considerados iluminados pela literatura, quase sempre endossam o mesmo tratamento idealista, logo: nocivo, dado à matéria, conforme as características dos personagens aqui discutidos. Sendo assim, acredita-se a maestria do livro *Heródoto, IV, 196*, entre outras possíveis seja a de nos apresentar a possibilidade de se repensar as pretensas políticas literárias a partir do próprio ponto de quando os principais envolvidos na referida peleja resolvam se autoexilarem permanentemente no fetiche da escrita ou mesmo no da banalização da reflexão.

Referências

ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. In: _____. **Prismas:**

crítica cultural e sociedade. Trad. Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998. p. 07-26.

ADORNO, Theodor. Tabus acerca do magistério. In: _____. **Educação e emancipação**. Trad. e prefácio de Wolfgang Leo Maar. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 99-118.

GINZBURG, Jaime. O narrador na literatura brasileira contemporânea. **Tintas**: Quaderni di Letterature Iberiche e Iberoamericane, n. 2, p. 199-221, 2012. Disponível em: <riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/download/2790/2999>. Acesso em: 16 jul. 2014.

NEVES, Reinaldo Santos. **Heródoto, IV, 196**. Vitória: Cousa, 2013.

O LABIRINTO BORGEANO

DE *HERÓDOTO, IV, 196*, LIVRO DE CONTOS

DE REINALDO SANTOS NEVES

Rita de Cássia Maia e Silva Costa⁶²

Topei a aventura. À semelhança de Maria Graham, personagem de *Viagem de Jangada numa Poça D'água*, aceitei a aventura intelectual de ler *Heródoto, IV, 196*, livro de contos de Reinaldo Santos Neves lançado pela Editora Causa em 2013. Além do presumível prazer do texto, quis aí me arriscar nessa outra espécie de “crítica cega” (NEVES, 2013, p. 187), que, vez por outra, se embaralha entre ficções e teorizações, fingindo ser, de quando em vez, o que de fato é: interpretação. Arrisco-me, pois, exclusivamente pela fruição, nesse jogo, que não pretende ser nem “filosofia da arte” nem “literatura postiça” (2013, p.188-189). Logo, deixo claro, de saída e por princípio, meu amor à literatura. O que faço neste capítulo é “valer-me de uma espécie de direito de resposta que todo leitor, ou não-leitor, não só tem como deve exercer em relação ao texto que lê...” (p.189).

Já na introdução anuncia-se o tema dos contos – a vida literária. Diferentemente do prefácio, a introdução não cumpre uma função circunstancial ou histórica; ela se liga estreitamente ao objetivo da obra, expondo sua ligação sistemática com a lógica dos contos e com a arquitetura do livro. A introdução é única e trata da composição desses contos, autodiferenciando-se de uma apresentação protocolar. Ela determina o ponto de partida narrativo. Estrategicamente, o autor adverte o leitor sobre o universo de ficções e mitologias que irá povoar a sua experiência de leitura no tempo ficcional e narrativo que tanto a fabulação quanto as rememorações encerram. Aí se incluem, a exemplo do que ocorre em grandes clássicos da literatura – como

62 Doutora em Ciência da Literatura/Semiologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – <ritadecassia0010@gmail.com>.

a obra citada de Henry James, só para ilustrar –, as histórias que envolvem escritores, leitores, críticos literários, professores de literatura e, claro, muitas se apresentam como “variações sobre o tema dos desencontros entre o artista e a sociedade” (apud NEVES, 2013, p. 7). Pode-se, talvez, inferir da referida introdução aspectos relacionados não apenas à origem da obra, às circunstâncias de sua construção, às etapas de sua gênese, mas também à função de declarar uma intenção e explicitar o fato de que aqueles contos fazem parte de um conjunto *in progress*.

A trama, na maioria dos contos, é urdida sempre em torno de um mistério. À maneira de Edgar Allan Poe em “A carta roubada”, ou de Borges em vários de seus notáveis contos, todas as pistas para a revelação do mistério estão ali. Trata-se da ideia de esconder algo de forma visível, de fazer com que algo esteja tão visível que ninguém o encontre.

De literatura se constitui a matéria do sonho que deu origem ao primeiro conto, “Mistério na montanha”. Este, por sua vez, deu origem aos demais contos. O sonho do início do primeiro conto se realiza no tempo e no espaço da própria ficção. Por condensação e deslocamento, o trabalho dos sonhos – sabe-se – sempre se organiza em torno da realização de desejo. Feito de metáfora e metonímia, construído por imagens e associações, o universo onírico se oferece à criação e à interpretação, e, como na história, somente o sonhador tem a chave de sua decifração: “— Isso não está no sonho”, diz a personagem apanhada de surpresa no desenlace da história. “— Mas está no texto”, responde o narrador em 1ª pessoa, ao protagonizar, após tudo parecer ter sido resolvido, o crime por vingança, surpreendendo o leitor. Como se ficcionaliza o real, podemos nos perguntar. Por ser inapreensível o real, é preciso criá-lo. Assim como se busca articular as imagens e o pensamento anímico à vida de vigília, assim também se fecha o ciclo de uma ficção a outra, da realidade onírica à criação literária. A arma?! O texto! O mistério?! O enigma da própria literatura. Não por acaso, arrisco-me a dizer, o sonho narrado pelo sonhador está na origem do próprio livro de contos.

Cuidem-se os leitores. Como na conhecida fórmula de Sherlock Holmes, tanto mais rica será a experiência da leitura quanto mais os leitores, com inteligência, forem cúmplices do ardil tanto dessa como das demais histórias. Mas não se iludam! A diversidade de referências literárias parece não ter fim... Factuais e imaginárias, essas referências se multiplicam e ganham vida nas páginas do livro, colore o espaço da narrativa, expandem nossa sensibilidade e nossa experiência mesma de criar, pela imaginação,

países e cidades e seres e mundos em torno dos quais transita nosso desejo de conhecer. Esses personagens, poetas e escritores, reais ou imaginários, lembram-nos de que há livros que são essenciais em nossa vida; tão essenciais que nos dão a consciência de quem somos e nos libertam de nossas restrições e angústias, tanto quanto nos subvertem e inquietam.

No segundo conto – “Arábia feliz” –, por exemplo, o tema se desenvolve em torno da investigação sobre uma dupla autoria de um mesmo poema a partir de descobertas e revelações de manuscritos, livros, personagens e poetas. A disputa pela posse, não da mulher amada, mas do poema, se resolve por meio de um duelo. Em meio à investigação, leem-se nas páginas do que poderia vir a ser um romance diálogos e comentários como os que se seguem:

— Como assim? [...] Refere-se a Shade, o poeta? (p. 50).

— Meu pai, – disse ela, – me ensinou a gostar de Shade. Você, Thomas, me ensinou a entendê-lo (p. 50).

— O que faz com que um poema agrade quem o lê, Thomas? Eu não saberia dizer. Sei que me agrada quando me pergunto: o que diria Deus deste verso? Mas no caso do poema de Shade, há coisas ali que simplesmente me tocam. A figura da filha do poeta, por exemplo (p. 51).

À mesa, durante o chá, e depois, não falamos a não ser da poesia de Shade. Letícia conhecia-lhe a obra toda, e citava, para meu deleite, versos de memória, e chegou ao cúmulo de discordar – com sólidos argumentos – de um dos pontos principais da minha tese (p. 52).

Numa das prateleiras concentravam-se os livros de poesia. Vi uma cópia encadernada de *Arábia Feliz* ao lado de *Fogo Pálido*, de John Francis Shade, e, por incrível que pareça, de um exemplar da minha tese sobre Shade. Abri o meu livro (p. 54).

Há nessas, como em outras páginas, a discreta homenagem a dois vultos da literatura: o poeta imaginário e seu criador, Vladimir Nabokov. De onde vêm na realidade essas e tantas outras personagens? Essenciais à contextualização das histórias, elas sustentam a trama, como figuras clássicas da ficção que, por serem clássicas, têm densidade e unidade, e

contribuem para os efeitos do texto literário. As personagens, nesse como nos demais contos, desenvolvem-se gradualmente ao longo do relato num complexo processo discursivo e metaficcional. Elas importam por sua caracterização e pelo efeito de verossimilhança dentro da lógica interna do conceito de narrativa.

Em “Arábia feliz”, o leitor extrai de seu intrincado enredo não apenas a história múltíplice que o título sugere, mas principalmente o processo de composição de um poema, detalhe por detalhe, linha por linha, desenho com desenho, num minucioso e sutil traçado das leis que regem a construção literária. Assim se lê, por exemplo, às páginas 38 e 39, a descoberta dos manuscritos, por meio da qual se entrevê o prelúdio dessa construção:

Eram os rascunhos do poema. Não havia ordem, não havia método, era tudo um caos. Estrofes interrompiam-se no ar; frases repetiam-se dez, vinte vezes, na tentativa de achar o ritmo mais exato, a palavra mais justa, a melodia mais sonora; versos alojavam-se em pontos do poema diferentes daqueles a que o autor os destinaria em sua Versão Final. Tudo, porém, cada folha, cada página, cada retalho de papel, estava datado...

[...]

Estremeci de emoção. Aqueles rabiscos não tinham preço. Já me antevia dobrado sobre eles, estudando cada linha, cada palavra, comparando-as com o texto impresso do poema...

Como num jogo, ou mesmo numa ciranda, o leitor descobre que “[...] as letras davam-se as mãos umas às outras”. Pela simulação das técnicas narrativas modernas, a figura do autor se torna fluida, plural, até mesmo mítica. Questiona-se o escritor e seu duplo. Há um eu que escreve e um eu que é escrito. O mistério, nesse conto, consiste na autoria. Tematizada a função-autor, o que se lê na homenagem a T. S. Eliot, alterego do autor desse livro de contos, é um “libelo contra a decadência moral da civilização, ou contra a esterilidade artística do ser humano, ou ainda contra a petrificação das relações amorosas” (p. 34).

Sabemos que as narrativas formatam e estruturam a existência humana. Elas organizam o nosso tempo. Nossa sobrevivência depende das narrativas, como tão bem definiu o professor Carlos Reis em palestra recente nesta Universidade. Como artifício que produz “efeitos de verdade”,

a literatura de Reinaldo Santos Neves expõe, de uma frase a outra, de uma história a outra, de referência em referência, a forma particular de lidar com os elementos constituintes da narrativa, criando o tempo e o espaço do acontecimento, escavando o túnel da narrativa, cuja organização se faz pela simultaneidade da tradição e da invenção.

Eis, porém, de todos o maior artilheiro: o universo labiríntico e especular dessa biblioteca borgeana dos contos. Muitas referências são canônicas, algumas outras, poucas, nem tanto. Bem plantados na trama, desafiando nossas lembranças e instigando curiosidade e desejo tal como ocorre com as histórias orientais de Scheherazade, aparecem na cena literária nomes que vão da melhor estirpe da literatura de língua inglesa como Stevenson, Chesterton, T. S. Eliot, Byron, Herman Melville, Henry James, Hemingway, Sterne, passando por vultos da literatura universal de todos os tempos como Petrólio, Aristóteles, Homero, Cervantes, Dostoiévski, Tolstói, Nabokov, Balzac, Mallarmé, Thomas Mann, Nietzsche, até chegar bem próximo com Machado de Assis, José Saramago e Jorge Luis Borges. Acrescentando a essa lista as referências aos romances arturianos, às sagas islandesas, às canções de gesta e à mitologia celta e greco-romana, além de alguns outros tantos nomes que deixei de fora ao acaso, poder-se-ia dizer que assim seria a biblioteca de preferências do autor desse livro de contos. É tal biblioteca de preferências que propicia a esse autor não organizar e repetir o passado literário, mas reinventá-lo com imaginação, o que gera um outro futuro das coisas.

Não só as musas visitam o escritor. Reinaldo Santos Neves revisita os autores que marcaram sua trajetória de leitor e escritor. Toda a floração de ideias novas, particularmente nesse livro, brota da “desleitura criativa” que o autor faz da obra desses grandes nomes da literatura universal. Essa expressão, cunhada por Harold Bloom (2013, p. 18) ao se referir à tradição e ao caráter de uma obra em relação a seus antecessores, define “a influência simplesmente como *amor literário*”, cuja presença, avassaladora, “é vital para o entendimento de como a grande literatura funciona” (p. 21). Para o crítico, que, em sua obra mais recente – *A anatomia da influência* (2013) –, reflete com sutileza acerca das mudanças de seu pensamento e da ampla gama de relações de influência, a angústia da influência se dá num combate oculto e criativo entre o escritor rigoroso e o espírito dos grandes mestres, em cujo interior se revela o *agon* shakespeariano. O conceito de defesa – que pressupõe ambivalência e superação e cuja formulação não cabe nos limites deste trabalho –, acompanha a noção de “amor literário”. É um conceito agonístico por excelência, mas também dialético. Para ele, o poeta forte ou,

em outras palavras, o grande escritor seria aquele que seculariza o sagrado. A influência não se dá entre pessoas; ela existe entre obras literárias. Ele afirma (2013, p. 22): “a estrutura da influência literária é labiríntica, não linear”. Citando Tolstói, o crítico diz encontrar essa estrutura da influência no “infinito labirinto de conexões que constitui a matéria da arte” (TOLSTOI apud BLOOM, 2013, p. 22). Ao exaltar o sublime, numa clara filiação a Longino, Bloom o identifica à estranheza, para ele a qualidade canônica por excelência, aquilo que caracteriza de fato a literatura sublime. Ele relaciona o sublime à estranheza e à influência, e destaca como sua condição inevitável o *agon*, decisiva para a compreensão da literatura. E sabemos que sem conflituosidade não há narratividade.

Referindo-se à celebração do sublime por Longino, indaga o crítico:

O que é minha criação e o que foi meramente ouvido? A angústia é uma questão de identidade tanto pessoal quanto literária. [...] Onde terminam as outras vozes e começa a minha? O sublime transmite ao mesmo tempo poder e fraqueza imaginativos. Transporta-nos para além de nós mesmos, desencadeando o estranho reconhecimento de que nunca se é plenamente o autor de sua própria obra... (BLOOM, 2013, p. 34)

Ao colocar no cerne de suas reflexões sobre a influência o fundamento do “amor literário”, Bloom refere-se a alguns escritores que se modelaram a si mesmos. Assim como alguns autores que analisa, também para ele a literatura, mais que um mero objeto de estudo, é um modo de vida. Parece-me, por todas essas razões, ser esse também o caso do autor de *Heródoto, IV, 196*.

Trata-se, aliás, do fato de que, como preconiza Borges, “cada escritor cria seus precursores” (BORGES, 1998, p. 98). Ao apresentar em seus próprios contos uma visão ao mesmo tempo enciclopédica e pessoal, Borges atesta que o trabalho do escritor em sua relação com a tradição literária não prossegue, mas cria o passado, modifica nossa concepção tanto do passado como do futuro. Ao inverter a ordem da influência pela cronologia, ele privilegia o que vem depois, subvertendo a própria noção de tradição. Nessa perspectiva, aspectos até então invisíveis de obras de autores do passado podem se tornar legíveis a partir da concepção que resulta dessa reflexão mais ampla sobre o tempo. O escritor que reinventa o passado ilumina-o, traz à clareza as obras da tradição.

Em seus estudos sobre a história literária e a crítica, Perrone-Moisés (1998) propõe uma reescritura da história literária, redimensiona a perspectiva da crítica em relação ao cânone e inscreve a decisiva contribuição dos escritores-críticos na modernidade. Afirma ela, apropriadamente:

Para movimentar-se nessa floresta de livros, o novo escritor precisa procurar brechas, ultrapassar a velha ordem literária, inventar percursos novos, proceder a uma reorganização do conjunto. Sem organização, não há sentido. Ora, como organizar o passado? [...] é preciso reinventá-lo com suficiente imaginação para recuperar o que ele tem de vivo (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 35).

A esse propósito e na mesma linha dessa forte tendência da poética moderna, Italo Calvino propõe a já conhecida releitura dos clássicos, que se desdobra em questões relacionadas ao leitor e à leitura, à inesgotabilidade do sentido e, portanto, à linguagem e à própria obra, à completude/incompletude (universalidade) da obra e à sua atemporalidade. Nesse sentido, as obras do passado e as do presente coexistem. Nosso tempo informa a leitura dos antigos, é o que nos ensinam Borges e Calvino. Como em Borges e Calvino, verifica-se na obra de Reinaldo Santos Neves uma verdadeira “explosão da biblioteca”. Permitam-me a paráfrase do que diz Borges sobre Kafka: nossa leitura dos contos de Reinaldo Santos Neves afina e desvia sensivelmente nossa leitura dos clássicos.

É curioso que, assim como a vida literária se constitui como tema de praticamente todos os contos, assim também as nove histórias de mistério se constituem como argumento para o livro. Se, como conclui a protagonista de um dos contos, a vida é feita de histórias, que imagem poética poderia ser mais apropriada e inspiradora senão a de Heródoto, autor das *Histórias*, a mais antiga obra composta em nove livros sobre a história grega, cada um deles dedicado a uma das Musas? Perfeito exemplo de composição literária livre, conforme a prosa grega antiga, as *Histórias* de Heródoto têm na narrativa a rigorosa expressão do que seu autor colheu da tradição oral e do espírito antigo, comparado apenas a Homero, figura lendária que, como Heródoto, se tornou reconhecido como “Pai da História”. A atitude de Heródoto, ao evitar que os feitos das gerações que o precederam fossem relegados ao esquecimento, exprime seu pensamento político e a admiração que sentia por Atenas, justificando seu apogeu. Historiador e filósofo, Heródoto deu à História um posicionamento similar ao da tragédia, da lírica

e da épica. Na história policial que dá título ao livro de contos em questão, por exemplo, põe-se em relevo a fragilidade do ser humano, suas incertezas face aos desígnios da vida. Apesar de seu canto alegre, Melpômene, musa da tragédia, filha de Zeus e Mnemosine, é evocada para urdir a trama nessa história de mistério e de suspense que gira em torno de um livro aberto sobre a escrivainha de carvalho – as *Histórias* de Heródoto – e um crime. O que o leitor encontra como chave do enigma, afinal, é uma boa discussão sobre ética.

Tingida com certo tom melancólico, quase trágico, a reflexão ética já aparecera antes no conto intitulado “A porta secreta da morte” em torno do suicídio e do problema da dúvida suscitado pelos versos de Robert Graves (apud SANTOS NEVES, 2013, p. 93): “Toda escolha é sempre a escolha errada. Como pode a verdade pairar entre alternativas?” A história, factual, é uma releitura da narrativa ficcional de R. L. Stevenson, cuja pena lhe dera de fato existência. Nesse, como em outros contos, aparece o tema da imortalidade, tal como nela creem Borges e Mallarmé. Com uma dicção ao mesmo tempo sofisticada e simples, que faz da brincadeira com a sintaxe e o léxico uma produtiva experiência estética, a experiência com a linguagem, muito além da banalidade e da precariedade dos usos da língua nesses tempos sombrios em que vivemos, reafirma seu caráter de criação. Numa referência intratextual, assim como já assumira antes em romance de 1989, o autor de *Sueli* relembra que “a função maior do homem no mundo é transformar-se em literatura” (p. 69). Característica da produção ficcional moderna, a temática dos contos se nutre de sua própria construção e tem em Borges uma de suas referências basilares. Cabe ao leitor decifrar o texto, não para identificar a enunciação de um mestre, mas para compreendê-lo em sua polifonia.

Nada escapa às “manhas literárias” (p. 106) desse prosador. A apologia da leitura e das ditas boas histórias em quadrinhos define o conto “O destino de José Lourenço Tristrão”, quando, enredando vida e ficção, personagens e leitores nas voltas da fita de Moebius, o escritor une Tristrão, escritor de talento mas não de sucesso, à dominadora e sedutora Diana em sutis subterfúgios. O que conduz essa trama e a aproxima de certo realismo fantástico está sugerido no subtítulo do conto: “chovia em quase todas as páginas”. Quantos sentidos guardam um poema? Que efeitos de sentido pode uma história reinventada produzir? O diálogo intertextual e a alusão a um dos grandes clássicos da literatura, bem como as conversas machadianas com o leitor, vivificam a prosa literária de Reinaldo Santos Neves. Valorizando a narrativa curta, gênero cada vez mais contemporâneo e moderno,

o escritor faz do conto uma espécie de síntese da efemeridade da vida na permanência da literatura. Para o escritor, narrar parece ser um gesto de resistência. Qual o sentido da experiência da escrita para um sujeito? Ou, em outras palavras, o que move alguém a tornar-se um escritor? Angel Rama, crítico literário uruguaio, indaga: “De onde surge o impulso que arrasta o homem a trabalhar com as palavras, viver, quase lascivamente, entre elas, e a acreditar que elas, as fábulas que tecem, são o que importa?” (apud RESENDE, 2005, p. 13). Não por acaso, num mundo em que rondam tantas incertezas, a Fímbria é o território escolhido para caracterizar o espaço em que se realiza a narrativa ficcional. Com os tênues fios que enlaçam realidade e fantasia, a Fímbria é um pequeno país imaginário, essa franja que vela personagens e histórias. Nesse espaço da criação, há uma voz autoral que fala de um não lugar, de um entrelugar a revelar a condição de exilado em sua cidade ou em seu próprio país.

Em *O grau zero da escrita*, Barthes (1984) relaciona a autoria à ação libertadora e solitária da escrita, que se funda na história e na particularidade do sujeito. Daí que o estilo seja sempre um segredo. Afirma ele:

O seu segredo é uma recordação encerrada no corpo do escritor. [...] Em qualquer forma literária, há a escolha geral de um tom, de um *ethos*, se quisermos, e é aqui precisamente que o escritor se individualiza claramente porque é aqui que se compromete (BARTHES, 1984, p. 19).

Retomo a “Viagem de jangada numa poça d’água” para ilustrar, pela voz do narrador protagonista, a tradução desse *ethos*: “[...] certos romances têm uma espécie de marca de nascença que, independentemente de tudo mais que contenham, salta à primeira referência, à primeira lembrança” (NEVES, 2013, p. 191). O estilo, tanto para o escritor quanto para o leitor, é uma interpretação do modo como percebemos o mundo e do que percebemos. Entendido como forma, sua função mnemônica preserva do esquecimento as expressões de pensamento e as obras do espírito. Quer pela concisão e elegância com que se organiza o “como se” da literatura desse escritor quer pela indisfarçável erudição, esse *ethos* define a qualidade estilística de seu livro de contos, que exige de seu leitor um certo *esprit-de-finesse*.

Lê-se, na orelha do livro, um sugestivo comentário que bem pode servir de analogia ao que diz Italo Calvino para pensarmos o sentido da

literatura nos dias atuais. Dannie Richmond, em sua tentativa de dissuadir Charles Mingus de desistir, diz: “Faz isso não, Mingus. Olha lá no fundo: tem um cara lá que está ouvindo”. Calvino (1999, p. 244), em sua declaração de amor à literatura, acrescentaria: “Enquanto eu souber que no mundo existe alguém que faça jogos de prestidigitação simplesmente por amor ao jogo, enquanto até souber que há uma mulher que lê por amor à leitura, posso estar seguro de que o mundo continua...”

Heródoto, IV, 196, de Reinaldo Santos Neves, é um livro de contos feito de acumulações do passado, de associações de imagens, de preferências, de recordações, das leituras de um autor leitor. Combinados e reordenados de várias maneiras, os fragmentos dos contos nos dão acesso a livros já lidos pelo próprio Reinaldo, que fazem de sua trajetória de leitor uma combinatória de experiências de leitura e de imaginação. Reinaldo sabe que o desafio na modernidade é resistir aos seus paradoxos (COMPAGNON, 1996), uma vez que a incessante busca do novo e sua imediata obsolescência implicam uma ameaça ao desaparecimento da literatura e da arte. A resistência a esse terrível destino e o sonho compõem o *leitmotiv* que faz Reinaldo Santos Neves continuar a narrar.

Referências

BARTHES, Roland. **Crítica e verdade**. São Paulo: Perspectiva, 1982.

BARTHES, Roland. **O grau zero da escrita**. Lisboa: Edições 70, 1984.

BLOOM, Harold. **A anatomia da influência**: literatura como modo de vida. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.

BORGES, Jorge Luis. **Obras completas**. São Paulo: Globo, 1998. v. II

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CALVINO, Italo. **Se um viajante numa noite de inverno**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**.

Belo Horizonte: UFMG, 1996.

GENETTE, Gérard. **Paratextos editoriais**. Cotia: Ateliê, 2009.

NEVES, Reinaldo Santos. **Heródoto, IV, 196**: contos. Vitória: Causa, 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas**: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RESENDE, Beatriz (Org.) **A literatura latino-americana do século XXI**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2005.

A VISUALIDADE DO FANTÁSTICO EM CONTOS DE DANIEL SALAROLI

Sérgio Wladimir Cazé dos Santos⁶³

A certa altura da conferência intitulada “Visibilidade”, uma das *Seis propostas para o próximo milênio*, Italo Calvino pergunta: “A literatura fantástica será possível no ano 2000, submetido a uma crescente inflação de imagens pré-fabricadas?” (CALVINO, 1993, p. 111). A questão se coloca devido à relevância que a figuratividade e a evocação de imagens visuais adquirem na construção de toda narrativa fantástica. Pelo fato de lidar com as convenções do normal, do real e da verossimilhança, pondo-as em questão, relativizando-as, a narrativa fantástica requer como ponto de partida uma base de elementos ou situações que o leitor possa reconhecer como verdadeiros, naturais ou comuns, e que em seguida serão suspensos ou subvertidos pelo acontecimento fantástico. Nesse processo, têm grande destaque todas as expressões ligadas ao campo semântico do olhar, do ver e do enxergar, daquilo que é imediatamente percebido pela visão e, portanto, supostamente indiscutível. É o que constata Ceserani: “o modo fantástico procurou ativar todos os possíveis procedimentos de figuratividade e iconicidade implícitos na prática narrativa” (CESERANI, 2006, p. 76).

O próprio Italo Calvino comenta em outro de seus textos a respeito da visualidade como um dos traços estruturantes da narrativa fantástica. Na introdução à antologia de *Contos fantásticos do século XIX* que organizou, ele escreve:

63 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <wladimircaze@gmail.com>.

O problema da realidade daquilo que se vê – coisas extraordinárias que talvez sejam alucinações projetadas por nossa mente; coisas habituais que talvez ocultem sob a aparência mais banal uma segunda natureza inquietante, misteriosa, aterradora – é a essência da literatura fantástica, cujos melhores efeitos se encontram na oscilação de níveis de realidade inconciliáveis (CALVINO, 2004, p. 9-10).

E mais adiante:

É como se o conto fantástico, mais que qualquer outro gênero narrativo, pretendesse ‘dar a ver’, concretizando-se numa sequência de imagens e confiando sua força de comunicação ao poder de suscitar ‘figuras’. O que conta não é tanto a mestria na manipulação da palavra ou na busca pelos lampejos de um pensamento abstrato, mas a evidência de uma cena complexa e insólita. O elemento ‘espetaculoso’ é essencial à narração fantástica, por isso é natural que o cinema se tenha nutrido tanto dela (CALVINO, 2004, p. 13).

Entretanto, a literatura fantástica a que Calvino se refere no trecho acima se constituiu e se firmou numa época em que o regime de representação verbal ainda era o regime dominante, ao qual as representações visuais serviam de contraponto, mas sempre subordinadas a uma hierarquia que privilegiava o discurso em relação à imagem. O que muda numa época em que a saturação das imagens anestesias a percepção visual e reduz a proeminência do texto escrito?

Como Karl Erik Schøllhammer diagnostica no artigo “A literatura e a cultura visual”, a condição representativa na cultura da imagem que caracteriza a contemporaneidade pode ser entendida na “visibilidade de uma proliferação cada vez maior de imagens até um grau de onipresença que acaba convertendo a imagem visível na opacidade de uma realidade imagética indecifrável”, e, por outro lado, na “possibilidade de identificar a representação dificultada pela tendência entrópica da imagem” (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 90).

Assim, voltamos à pergunta de Calvino com que iniciamos este trabalho: como produzir imagens de caráter e de efeito fantástico numa época em que o excesso, a intensidade e a multiplicação indiscriminada de imagens em geral conduzem a um esvaziamento de seu significado estético, à redução de seu impacto expressivo e até de sua inteligibilidade?

O próprio Calvino propõe uma resposta na conferência “Visibilidade”: um dos dois caminhos abertos (o outro sendo a via “minimalista” tomada por Beckett) parece ser:

Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado. O pós-modernismo pode ser considerado como a tendência de utilizar de modo irônico o imaginário dos meios de comunicação, ou antes como a tendência de introduzir o gosto do maravilhoso, herdado da tradição literária, em mecanismos narrativos que lhe acentuem o poder de estranhamento (CALVINO, 2004, p. 111).

Os onze contos de *A dor e outras fantasias*, de Daniel Salaroli⁶⁴, são um exemplo de narrativa fantástica em que o expediente da visibilidade aponta para a solução proposta por Calvino, na medida em que se constituem como narrativas da irrealidade que dão grande ênfase ao lado imagético do texto. A maioria dos relatos focaliza o estranhamento, a percepção ambígua e o medo dos protagonistas em situações que subvertem a racionalização e as convenções de normalidade, com abordagens que transitam entre distintos modos de narrativa da irrealidade: o fantástico, o maravilhoso e o estranho (TODOROV, 2012). Em todos os contos do livro, a visualidade tem um papel essencial na construção da narrativa. Na impossibilidade de desenvolver uma análise detalhada de todos os onze contos, neste capítulo analisamos alguns textos, com especial ênfase na relação entre a “imagem verbal” e a visualidade na produção do efeito fantástico. Alguns contos serão discutidos com maior atenção, por apresentarem as características apontadas de maneira mais pronunciada.

Antes de iniciarmos a análise dos contos propriamente ditos, cabe destacar que a filiação do livro de Salaroli ao modo narrativo fantástico se explicita desde o subtítulo: “e outras fantasias”. Etimologicamente, “fantástico” está ligado o que tem origem na imaginação ou na fantasia. Por sua vez, fantasia é definida no *Dicionário Houaiss* como

1. faculdade de imaginar, de criar pela imaginação. 2. obra criada pela imaginação. 3. *fig.* coisa puramente ideal ou ficcional, sem ligação com a realidade; invenção. 4. *fig.* capricho, sonho. 5. *fig.* capricho

64 Obra premiada no Edital de Literatura da Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo, na modalidade “autores estreantes”, no ano de 2010, em comissão formada por Daise de Souza Pimentel, José Irmo Gonring e Maria Antonieta Antunes Cunha.

injustificável ou descontrolado da vontade ou da imaginação; esquisite, excentricidade. [...] 8. *B* assombração, fantasma, visão. 9. PSIC atividade representativa com certo grau de criação, cujos conteúdos são determinados por ideias súbitas e por lembranças modificadas ou enfraquecidas de objetos, acontecimentos e situações, inclusive sua significação emocional (HOUAISS, 2001).

Assim, as diversas acepções da palavra “fantasia” são aplicáveis de maneira distinta a cada um dos contos do livro *A dor e outras fantasias*, podendo, por exemplo, a acepção 8 ser relacionada ao conto “Cinquenta e seis estacas” (assombração, fantasma), a acepção 9 ao conto “Visco negro” (“ideias súbitas e por lembranças modificadas ou enfraquecidas de objetos, acontecimentos e situações”), e assim por diante.

A força da visualidade dos contos de Salaroli se manifesta de maneira enfática já no primeiro texto do livro, “Deserto”, com o relato em primeira pessoa da caminhada solitária do narrador-protagonista pela paisagem do deserto de Utah e sua aproximação a um vilarejo no meio do nada. Som e imagem são utilizados para descrever o cenário onde o personagem se encontra perdido e a sucessão de eventos violentos que ele presencia. Sua chegada ao povoado parece trazer alguma esperança de alívio, logo frustrada pela repentina invasão de um grupo de homens armados a bordo de jipes que provocam um massacre brutal e indiscriminado de crianças, adultos e velhos. A progressão da narrativa se dá pela contínua mudança de posição do narrador, observador privilegiado dos fatos que, ao mesmo tempo em que tenta se desviar dos disparos mortíferos das metralhadoras, busca os melhores ângulos de visão, como uma câmera em ação de registro do real. A detalhada composição visual da cena da estufa de vidro é um dos pontos culminantes do conto:

Sob o fogo de armamento pesado, voavam pelo ar, **como que em câmera lenta**, miríades de estilhaços brilhantes de vidro, enquanto o interior da estufa tingia-se de vermelho e hospedava o nauseante balé de membros, ossos e pedaços de carne arremessados através do espaço (SALAROLI, 2010, p. 14, grifo nosso).

No artigo “Narrativa verbal e narrativa visual: possíveis aproximações”, Tânia Pellegrini observa que,

em algumas narrativas contemporâneas [...], o despojamento da linguagem atinge às vezes um ponto em que temos apenas uma sequência de ‘tomadas’ em série. Nada se descreve além da ação ou da continuidade delas; a enumeração caótica registra apenas fragmentos de objetos, vestígios de paisagens, traços de corpos ou rostos humanos: *flashes, takes, shots*; trata-se de um *estilo imagético*, digamos assim, visceralmente ligado à linguagem cinematográfica e televisiva (PELLEGRINI, 2003, p. 29).

É o que temos no conto “Deserto”, no qual a progressão da função do narrador ao longo do conto evidencia a importância da visualidade na construção do sentido do texto. Inicialmente presente como mero observador externo, relativamente distanciado, o narrador *se vê* gradualmente envolvido nos acontecimentos violentos – “As rajadas [de balas] continuavam. Uma delas arrancou lascas da parede de onde eu espreitava” (SALAROLI, 2010, p. 13) –, até ter seu nome chamado, aos gritos, pelo comandante do grupo de assassinos. Nesse momento, ocorre como que uma mudança na situação do narrador, como se ele passasse do papel de um espectador para o de ator principal da cena. Ele se torna o centro das atenções, mostrando-se vulnerável diante do grupo de assassinos: “Alinhado diante da casa, o pelotão me aguardava sobre os quatro jipes, seu comandante à frente, de pé. Ao me verem, soltaram todos uma gargalhada conjunta, como se fosse uma piada o que eu lhes propusesse com a minha presença” (p. 15).

A transformação da posição do narrador prosseguirá, poucas linhas depois, com a pergunta do comandante a ele (“Que tal, Salaroli?”) e sua fala imperativa aos subordinados, ordenando o reinício do massacre: “Muito bem, de volta ao trabalho, ele ainda não está satisfeito”. O súbito desfecho do conto abre para o leitor a possibilidade de que o narrador-personagem detenha certo domínio ou poder de mando sobre os assassinos. Assim, todos os fatos ocorridos no povoado podem não ter passado de uma encenação, ou de uma produção cinematográfica, da qual o narrador-protagonista Salaroli seria o diretor.

Não se pretende aqui limitar a interpretação do conto “Deserto” a partir de uma associação direta entre as identidades do narrador ficcional Salaroli e da pessoa real do autor Salaroli, mas parece inegável que parâmetros cinematográficos estão presentes no conto, assim como, em alguma medida, em todos os relatos do livro. Também se deve considerar que o diálogo entre literatura e cinema não é novidade e se desenvolve em influ-

xos recíprocos desde o período inaugural do cinema, há cerca de cem anos, quando a nova arte recorreu a certos recursos da linguagem literária para se afirmar. Por outro lado, conforme comenta Marinyse Prates no artigo “... E a tela invade a página (Laços entre literatura e cinema em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll)”, toda narrativa literária possui um potencial imagético,

no sentido de ser capaz de se transformar, na mente do leitor, em imagens que ganham movimento. [...] Assim, quando se diz que um livro é cinematográfico, coloca-se em evidência seu caráter imagético, ou seja, a capacidade que possui de despertar no leitor a visualização das cenas (2003, p. 163).

Por essa razão, o que sugerimos nesse trabalho, longe de pressupor que a visualidade seja uma característica específica dos contos de Daniel Salaroli, é apontar para a fecundidade de um possível estudo sobre a complementaridade entre a literatura e o cinema na criação desse autor, particularmente no que se refere ao aspecto da produção do efeito fantástico em *A dor e outras fantasias*. Nesse sentido, não é sem relevância a informação de que Daniel Salaroli é diretor de cinema formado no curso de audiovisual da Universidade de São Paulo, tendo dirigido e escrito os roteiros de três curtas-metragens, *Noturno* (2004), *Outro* (2006) e *Galinha d'angola* (2012). Importa notar, ainda, que, não por coincidência, *Noturno* foi premiado como melhor curta-metragem pelo júri oficial do II Festival Internacional de Cinema Fantástico de Porto Alegre, em 2006. Filmado em preto e branco e com uma estética visual que remete ao cinema expressionista alemão da década de 1920, *Noturno* põe em cena um jovem em noite de insônia, atormentado por personagens do imaginário popular pertencentes ao mundo sobrenatural, como um vampiro, uma bruxa e um corvo (numa possível alusão ao poema *The raven*). Assim, ao reinterpretar essas figuras notoriamente associadas ao fantástico, imprimindo-lhes acentos lúdicos, *Noturno* parece se colocar na linha da já citada recomendação de Italo Calvino com respeito à produção de uma narrativa fantástica na era da proliferação excessiva de imagens: “Reciclar as imagens usadas, inserindo-as num contexto novo que lhes mude o significado”.

Voltando às marcas da visualidade em *A dor e outras fantasias*, comentaremos a seguir dois textos em que o modo de narrativa fantástica se apresenta de maneira tênue. Os contos “Covarde” e “Formigas” aproximam-se de uma prosa realista ou mimética, neles não havendo a ocorrência de um fato fora do normal que caracteriza o fantástico. A forte marca visual

desses contos os vincula esteticamente aos demais textos do livro, garantindo a unidade do conjunto. Em “Covarde”, tem-se novamente um narrador-personagem em primeira pessoa, um menino por meio de cujo olhar o leitor acompanha, ao lado de dois amigos da mesma idade do garoto (“nove, dez anos”), a invasão a uma casa abandonada, onde entram esgueirando-se “como gatos através do espaço em ruínas”. A comparação dos meninos com os animais aparece isolada no primeiro parágrafo do texto, passando despercebida numa primeira leitura, mas ela se mostra como um dado não fortuito e essencial na construção do relato quando relacionada com a cena final, em que se dá uma impactante encenação da crueldade infantil. Aqui, como em “Deserto”, o jogo de olhares reforça a presença da visualidade como procedimento básico de todo o livro:

Pedro [...] viu os gatos, **olhou** para nós dois, **olhou** ao redor. Num canto do quintal, recolheu com bastante esforço uma pedra enorme, redonda, marrom. Tudo o que Pedro fazia, a partir desse momento, me parecia estar marcado pela consciência de que possuía uma **plataforma**: seu corpo se demorava em algumas minúcias de movimento a cada passo [...]. A mim e a Felipe nos restava **olhar** [...]

A pedra era tão pesada que Pedro não pôde arremessá-la, apenas liberar o seu peso sobre os corpos ínfimos. Nenhum som, além do rumor vazio da queda. Os **olhos** da gata continuaram fixados em nós, com o mesmo **olhar**, vivo. Nos **entreolhamos**, cansados [...] (SALAROLI, 2010, p. 50, grifos nossos).

O olhar infantil do narrador de “Covarde” guarda algum parentesco com o olhar do garoto do curta-metragem *Galinha d'angola*, que Salaroli dirigiu em 2012. O protagonista do filme é um menino propenso a acreditar nas lendas que o pai conta a respeito da lagoa que fica nas proximidades do lugar onde moram. As reações do menino a sons, silêncios e coisas da floresta lembram as reações do protagonista de “Covarde” ao penetrar na casa invadida:

A casa abandonada: conhecida e desconhecida. Sua **imagem** externa, conhecida, era aquilo que o mundo me apresentara como a **representação** do medo; seu interior, desconhecido, era o espaço que recebia com um misterioso silêncio de concordância quase tudo aquilo que me perturbava sem ter nome (SALAROLI, 2010, p. 48, grifos nossos).

“Formigas” tem ligação temática com “Covarde” por também sugerir uma analogia entre humanos e animais, bem como a violência daqueles contra estes. Em “Formigas”, entretanto, um narrador em terceira pessoa, ausente da cena e onisciente é quem oferece ao leitor imagens que, associadas, estabelecem um paralelo entre o formigueiro e a cidade grande: os insetos formando um “fio negro de pequenos seres indiferentes” (SALAROLI, 2010, p. 35) e a “fila de carros” (p. 37) presos num enorme engarrafamento. No início do conto, Pedro, o proprietário de uma casa de campo, observa formigas que invadem sua plantação e, numa brincadeira solitária, finge estabelecer um diálogo com elas: “Vejam bem, aquela área lá, toda aquela plantação, é para vocês. [...] O resto deixem intacto, por favor” (p. 35). Pouco depois, o caseiro Romualdo esclarece que as formigas só poderiam ser afugentadas com veneno. Pedro concorda: “Não é bem um acordo, mas talvez elas entendam a mensagem” (p. 37). Ao final do conto, a comparação entre o formigueiro e a cidade é sugerida por sentenças curtas, nominais, à maneira de tomadas panorâmicas, mas a imagem resultante dessa sugestão permanece restrita ao narrador e ao leitor: o protagonista Pedro parece não se dar conta de que, tal como as formigas atacam as plantações para sobreviver, os homens também são predadores da natureza:

O rio retificado e morto, as árvores submissas, dispostas ao largo da margem, a fila de carros. Pedro estava triste. Pensou consigo mesmo que, se há algo que bem caracteriza o homem, é a utopia da ordem, é a utopia da ordem.

Mas não disse nada [...] (SALAROLI, 2010, p. 37).

O curtíssimo conto “Nascente” (uma página, quatro parágrafos, 23 linhas) se vincula claramente à narrativa do tipo maravilhoso, conforme a classificação de Todorov: há um evento que contraria as leis naturais, mas sem provocar surpresa, incorporando-se ao cotidiano dos personagens: num domingo comum, num bairro pobre aparece “um buraco na rua, na forma de um jorro grosso e borbulhante. [...] Na única vez em que falou, pediu, com voz de água, que o deixassem ali” (SALAROLI, 2010, p. 42). Com relação a esse conto, destacamos como o estímulo à visualidade se faz relevante no momento da instauração do fenômeno anormal: “O filho **viu** primeiro: [...] o **sol brilhava** alto no céu e, por fim, era bonito de se **ver**, como uma fonte brotando no meio do **asfalto escuro** [...]” (p. 42, grifos nossos).

No conto “Visco negro” a visualidade vai além de seu papel de recurso ou procedimento narrativo e se aproxima do próprio tema do relato: o ancião Bernardo, sentado numa poltrona, oscila entre a vigília e o sono e contempla uma gravura pendurada na parede em frente. Bernardo se dedica ao passatempo de tentar perceber o “subtexto figurativo” da obra, de um “abstracionismo aparentemente austero – e, em um sentido geral, até minimalista” (SALAROLI, 2010, p. 26), e em cujos tons vermelhos e negros passa a enxergar, sucessivamente, uma “flor de pétalas negras”, “uma fogueira de chamas para sempre congeladas, um enxame apocalíptico de insetos voando por sobre o pôr do sol e uma criatura submarina que ele não soubera distinguir se pertencente ao reino vegetal ou animal” (p. 26), e, ainda, um manguezal, uma floresta, um jardim. Quando Bernardo se dá conta, está mais em sua casa e sim numa floresta, experimentando sons e odores próprios de um ambiente selvagem, e seu corpo não é o de um ancião doente mas o de um jovem forte e saudável. No entanto, o narrador em terceira pessoa não explicita o momento em que ocorre a passagem da vigília ao sono, da consciência ao sonho (ou alucinação, ou delírio). Também Bernardo se encontra desorientado: “Não podia lembrar-se de como fora levado àquela floresta, não era capaz de formular sequer uma ideia conclusiva sobre sua própria personalidade” (p. 27).

Sexto conto do livro, “Um diálogo” se situa exatamente no meio do conjunto de onze contos (entre os cinco primeiros contos e os cinco últimos) e evidencia de maneira exemplar a centralidade da questão da imagem na narrativa de Salaroli. O narrador-protagonista descreve seu encontro casual com uma amiga de infância e o curioso método que ela parece sugerir para o desenvolvimento da conversa entre eles: ao invés de uma comunicação baseada em ideias, argumentos, emoções ou perguntas e respostas, a amiga sugere um diálogo feito de pequenas histórias ou descrições, que encadeadas, permitiriam a cada interlocutor expressar aquilo que pretende. Nas palavras do narrador:

Julguei ter compreendido, em parte, que ela me propunha uma espécie de modalidade distinta de conversação e acrescentei que era interessante a sua proposta, contanto que não se tratasse de jogos de associação onde as imagens seriam meros acessórios ou metáforas adjuntas a um suposto tema central de cada fala (SALAROLI, 2010, p. 39).

Ainda que sem substituir as palavras, a linguagem verbal, no exercício proposto pela amiga o “assunto” da conversação seria o resultado da interpretação, por cada interlocutor, da combinação formada pelas histórias e imagens visuais presentes na fala do outro. Assim, à pergunta do narrador sobre a opinião da amiga a respeito da “degradação do centro de São Paulo”, ela relata, à guisa de continuação da conversa, a morte acidental de seu marido, atingido por um saco de areia de um prédio em construção, e conclui com a descrição da imagem mental das vértebras partidas do pescoço dele. Ela diz:

Quando pensava nesse tipo de acidentes eu sempre **imaginava** a vítima com o crânio esfacelado, mas com ele não foi assim. A cabeça ficou intacta, mas o impacto lhe quebrou o pescoço, bem as primeiras vértebras [...]. Era muito estranho **vê-lo** morto, porque não havia marcas externas do acidente, então eu me sentia como que obrigada a **imaginar** as duas vértebras destruídas. **Olhava** para ele e podia **enxergar**, por dentro do seu pescoço, os pedaços de osso transformados em pó, em uma areia branca, muito branca. Hoje, quando eu penso nele ou no acidente, vêm à minha mente, sucessivamente, a idéia, a **imagem** e a sensação de areia (SALAROLI, 2010, p. 39, grifos nossos).

Qual a relação dessas imagens com a pergunta referente ao centro de São Paulo? Não sabemos. Ou melhor: o texto deixa para o leitor a atribuição de estabelecer as analogias que eventualmente existam entre as marcas visíveis do corpo do morto e os sinais de decadência do centro da cidade. O sentido fica em aberto.

Esse diálogo mantido por meio de uma descrição de imagens combinadas em sequência remete ao princípio da montagem cinematográfica teorizado por Sergei Eissenstein, e que ele identifica como procedimento básico em todas as artes, em todos os tempos. No ensaio “Palavra e imagem” ele escreve:

[...] a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece um produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo *o resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente (EISENSTEIN, 2002, p. 16).

Na continuação do diálogo do conto, o narrador toma a palavra e descreve para a amiga um sonho que tivera na noite anterior, no qual, após contemplar a beleza de uma família de tigres, acabava por matar, com um facão, um filhote de tigre e o pai da ninhada (cena que, por sua violência e pela presença da família de felinos, guarda certa relação com a cena da morte dos gatinhos do conto “Covarde”). Por sua vez, a amiga do narrador retruca com a descrição de um ser imaginário, “concebido em sua mente”, um monstro de formato esférico, dotado de muitos e ágeis “membros aparentados a braços humanos” e que “permanece constantemente trocando de posição”. A amiga explica que a criatura imaginária, a cada vez que se estabiliza no chão, acreditando ter encontrado o seu eixo, é logo acometida pela sensação de que na verdade está de cabeça para baixo, e novamente se movimenta para mudar de lado, e assim sucessivamente: “Assim que se move e consegue a nova posição, a busca pelo lado superior deve recomeçar, estimulada por um sentimento de **vertigem** sem fim” (SALAROLI, 2010, p. 39, grifo nosso).

Então o narrador-protagonista faz uma intervenção significativa:

“Poderia estar num quadro de Bosch”, eu disse, assim que ela terminou a descrição. Ela respondeu, dirigindo-me um **olhar** parado e sério, que talvez sim, mas que o meu comentário era um sintoma de que eu não havia compreendido (SALAROLI, 2010, p. 39, grifo nosso).

A alusão ao pintor holandês Hieronymus Bosch (c. 1450-1516) permite um retorno ao início deste trabalho, em que nos perguntávamos, com Calvino, a respeito da possibilidade de permanência da literatura fantástica e da criação de imagens fantásticas em nossa época, na qual o excesso e a proliferação de imagens em geral leva a uma saturação e um esvaziamento do impacto de cada imagem individual. Sem nada dizer, em silêncio, o “olhar parado e sério” da amiga parece dar a entender que *não*, a criatura esférica que ela imaginou *não* poderia estar num quadro de Bosch, pois este foi um pintor do final da Idade Média/início da Renascença, que viveu e produziu há quinhentos anos, e cujas imagens, com seus seres fantásticos e sua simbologia entre o sagrado e o profano, representam as preocupações, os medos, as angústias de seu tempo.

O comportamento vacilante do monstro descrito pela amiga, em seu movimento incessante, se assemelha à dinâmica da comunicação entre os

dois amigos, de direção incerta, oscilante. A hesitação que o estranho ser esférico experimenta é similar à sensação de inquietude que o diálogo de imagens verbalizadas entre o narrador e a amiga provoca no leitor. Esférica como um globo ocular, girando para todos os lados em busca de um ponto fixo ou de um ponto de vista estável, a criatura sem eixo é uma primorosa representação visual do desconforto que caracteriza o *efeito fantástico*, e sua vertigem é a análoga à vertigem do olhar contemporâneo, permanentemente sujeito à “tendência entrópica da imagem” (SCHØLLHAMMER, 2008, p. 90). Assim, reciclando imagens, temas e situações da tradição fantástica, combinando-as de novas maneiras e em novos contextos, Salaroli mostra uma vereda possível para a literatura fantástica no século XXI.

Referências

CALVINO, Italo. Introdução. In: _____. **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 9-18.

CALVINO, Italo. Visibilidade. In: _____. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p. 95-114.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba: UFPR, 2006.

EISENSTEIN, Sergei. Palavra e imagem. In: _____. **O sentido do filme**. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. p. 13-50.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

PELLEGRINI, Tânia. Narrativa verbal e narrativa visual: possível aproximações. In: _____. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac; Instituto Itaú Cultural, 2003. p. 15-34.

PRATES, Marinyze. ... E a tela invade a página (Laços entre literatura e cinema em *Hotel Atlântico*, de João Gilberto Noll). In: VALVERDE, Monclar (Org.). **As formas do sentido**. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 148-168.

SALAROLI, Daniel. **A dor e outras fantasias**. Vitória: Secult, 2010.

SCHØLLHAMMER, Karl Erik. A literatura e a cultura visual. In: OLINTO, Heidrun Krieger; SCHØLLHAMMER, Karl Erik (Org.). **Literatura e cultura**. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2008. p. 87-103.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva. 2012.

LÍDIA BESOUCHET: UMA ESCRITA NAS SOMBRAS. ATÉ QUANDO?

Vanda Luiza de Souza Netto⁶⁵

Mais uma vez vemos o fato repetido tantas vezes: escritor da terra capixaba à procura de quem leia suas histórias. É preciso tirar mais uma escritora das sombras empoeiradas de estantes perdidas nos corredores do tempo. Será intencional o silenciamento de mais uma voz lúcida e de alto embasamento cultural? Talvez não, talvez seja apenas resultado da pressa da contemporaneidade. Mas alguns sinais surgem aqui e ali e apontam para um olhar mais atento diante da escrita de Lídia Besouchet. Na Universidade Federal do Espírito Santo, a Dra. Fernanda Monticelli, em 2014, cita a escritora em sua tese de doutorado, com o título *Processos de exclusão da/na escola no Espírito Santo, na Primeira República (1889-1932)*, pois Lídia Besouchet conclui sua formação em 1930, no meteórico Curso Superior de Cultura Pedagógica, dentro da proposta da Escola Activa. Ainda em 2014, tivemos um contato com Lívia Rangel, doutoranda pela Universidade de São Paulo, que está finalizando sua tese, com o título *Intelectuais em trânsito: mediações e políticas na trajetória de Lídia Besouchet e Newton Freitas no exílio rioplatense (1938-1950)*.

Embora não tenha nascido no estado, aqui a escritora iniciou sua carreira, além de completar seus estudos secundários, primeiro na Escola Fernando Duarte Rabelo e mais tarde no Curso Superior de Cultura Pedagógica, projeto inspirado no movimento antropofágico, autoria de Atílio Vivácqua, então Secretário de Instrução, e Garcia de Resende. O curso tinha como objetivo renovar as estruturas do ensino tradicional, de modo a valorizar as ativi-

65 Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <vandasn@bol.com.br>.

dades práticas, dentro da proposta da Escola Activa, com o uso do cinema e de bibliotecas volantes. O referido curso, iniciado em agosto de 1929, pretendia formar uma elite de educadores, algo muito importante, pois ainda não havia cursos superiores no Espírito Santo e a escritora foi convidada a fazer o curso e apresentou sua tese, intitulada *O folk-lore na Escola Activa*, no ano de 1930.

Lídia Besouchet foi autora de variados temas, alguns ousados para sua época, entre crônicas e poemas. A escritora começa a publicar seus textos no jornal oficial *Diário da Manhã*, em 1930, e na *Revista Capixaba*, em 1931, renomada publicação que teve início em 1923 e, segundo Busatto (1992), apresentava uma linha editorial bastante conservadora, muito longe das rupturas que aconteceram na Semana de Arte Moderna, em 1922. Lídia trouxe um novo viés para os textos publicados, tanto que, em março de 1932 (n. 32), trata de um tema instigante, com o título “Feminismo”, que só viria a ser efetivamente discutido no Brasil, cerca de 30 anos mais tarde. Além disso, trata de assuntos referentes à cultura em geral, com informações atualizadas sobre o que estava acontecendo no Brasil e no mundo. Como vemos, uma proposta avançada para a época e muito harmoniosa com o pensamento multicultural de Lídia Besouchet.

Sobre o nascimento da autora pairam algumas controvérsias, que podem ser observadas nas cópias das certidões de nascimento e casamento com Newton Freitas, renomado jornalista e intelectual capixaba. A data de nascimento apresenta algumas discrepâncias, já que na certidão de casamento da escritora com Newton Freitas está registrada a data 23 de maio de 1908, mas há informações de familiares de que o ano seria 1906. Do mesmo modo, há uma diferença quanto ao local de nascimento, que seria a cidade de Rio Grande, no Rio Grande do Sul, embora na certidão de casamento conste como Porto Alegre.

Anos mais tarde, tendo já publicado várias obras e com o talento literário reconhecido, Lídia Besouchet teve seu nome recusado à época da fundação da Academia Feminina Espírito-Santense de Letras, em 1949. Segundo Ribeiro (2003, p. 47), ela e Haydée Nicolussi foram excluídas da eleição, devido às convicções políticas de esquerda de ambas. Felizmente, a desfeita foi reparada e Lídia passou a ser a patrona da cadeira 32.

Textos em busca de leitores – até quando?

A autora de *Exílio e morte do Imperador* inicia efetivamente a carreira literária na Argentina, com temas brasileiros, relativos à literatura, às

artes, ensaios e biografias de figuras da nossa história. A carreira literária da escritora prosseguiu em ritmo acelerado, com a publicação de *Literatura del Brasil*, obra em parceria com seu marido Newton Freitas, no ano de 1946, em Buenos Aires. No ano seguinte, 1947, publicou *Los cuentos de tío Macário*, literatura infantojuvenil. Sob a tutela do Ministério das Relações Exteriores lançou o ensaio biográfico *O Barão do Rio Branco*, em 1949, no Rio de Janeiro. Desde 1951 Lúcia Besouchet passou a colaborar com o jornal *O Estado de S. Paulo*. Em 1959, a convite do Ministério do Trabalho, publicou a *História da criação do Ministério do Trabalho*, como parte da Coleção Lindolfo Collor.

Por encomenda de Assis Chateaubriand, diretor das Emissoras Associadas, a escritora iniciou as pesquisas sobre a vida de D. Pedro II, resultando em uma obra que é referência no meio historiográfico, com o título *Exílio e morte do Imperador*, em 1975, mais tarde modificado para *D. Pedro II e o século XIX*. O livro *Cidade de exílio* foi publicado em 1961 e a *Correspondência política no Rio da Prata* é relançada em 1975, pela mesma editora, a Companhia Editora Nacional. Há uma incursão no teatro com a peça *Interlude for Ulysses*, em 1965, e a tese universitária *Renan e o Imperador do Brasil*, em 1973. Em 1989 foi publicado um luxuoso catálogo intitulado *Carybé*, sobre a vida e obra do artista plástico argentino, organizado por Bruno Furrer, sob o patrocínio da Fundação Emílio Odebrecht. Nele encontramos textos de Carybé, Jorge Amado e Lúcia Besouchet. A autora dedicou-se a analisar a produção inicial do artista, até o ano de 1949. Na página 44 do catálogo encontramos uma foto de Carybé e Newton Freitas. No texto a escritora enfatiza o caráter particular da obra de Carybé, pela recusa do artista em seguir algumas das normas vanguardistas, ao optar pelo mergulho nas referências culturais das Américas. Descreve o impacto da obra *Macunaíma*, de Mário de Andrade, na obra de Carybé, que se declarou impressionado pela síntese do povo brasileiro, expressão modernista da nossa identidade.

Na obra *Morfologia do conto*, de Vladimir Propp, encontramos a divisão habitual dos contos, aceita pelos pesquisadores: contos maravilhosos, contos de costumes e contos de animais (2003, p. 40). No entanto, rotular essas narrativas em compartimentos estanques seria reduzir o potencial e a riqueza de inúmeras narrativas. É o caso da obra *Aventuras do tio Macário*, em que várias narrativas misturam o maravilhoso (o fantástico) e os animais falantes, aos quais são atribuídos ações e comportamentos humanos. Nessas histórias, “Os contos atribuem facilmente as mesmas ações aos homens, às coisas e aos animais” (PROPP, 2003, p. 41), como podemos constatar no texto de Besouchet:

Os macacos estenderam a mesa, as galinhas puseram ovos fresquinhos para o café da manhã, dois cachorros trouxeram da rua uma cesta cheia de frutas, e começamos a nos alimentar (p. 40).

Da parte das Três Graças houve uma pequena tentativa de choro (p. 41).

Essa é a única incursão da autora na área da literatura infantojuvenil, na forma de romance, publicada em 1947, em Buenos Aires, na qual podemos perceber as influências de Monteiro Lobato, o primeiro autor brasileiro a dirigir o olhar para o público infantil. O personagem título, Tio Macário, aventureiro e possuidor de variados conhecimentos, estimula a imaginação, recria os sonhos da infância em um mundo fantástico e mítico, em que o homem e os animais podem se comunicar. Ao longo da narrativa aventureira, vários personagens apresentam seus nomes que fazem referência a grandes pensadores, escritores, obras ou figuras mitológicas, como o gato Platão, o cachorrinho Zaratustra, a macaquinha Odisseia, o macaco Demóstenes, as galinhas Musas, as serpentes da Índia, conhecidas como as Três Graças, o canário amarelo Voltaire, o gato D. Quixote, o cão Rousseau, o burrinho Sócrates, a cabra Gardênia, os cachorrinhos Dante e Beatriz. No capítulo IV, Tio Macário explica a origem do homem na terra, ao estilo dos antigos contadores:

Há muito tempo, em Java, descobriram três dentes, o osso fêmur de uma perna e a parte superior de um crânio, cientificamente chamada “calota craniana”. Nos mesmo terreno foram encontrados muitíssimos ossos de grandes mamíferos, como o elefante, o rinoceronte, o hipopótamo e o macaco. [...] A espécie humana de hoje pertence ao grupo *Homo Sapiens*, que se subdividiu em diversos subgrupos. De acordo com os estudos feitos, pode-se dizer que o seu aparecimento sobre a terra é muito recente. Data de uns 200.000 anos atrás, e o que representam 200.000 anos na história da humanidade? (p. 37).

Em primeiro de janeiro de 1939, Lúcia Besouchet publicou, no jornal *La Prensa*, “El niño que juntaba plumas de pájaros”, conto infantil de rara sensibilidade, que recupera uma antiga lenda africana, passada de geração em geração, à volta das fogueiras. A lenda que serviu de inspiração

para o conto menciona o “kibungo”, que faz parte do repertório brasileiro e pode ser encontrado nas obras *O folclore negro do Brasil*, de Artur Ramos, e *Contos tradicionais do Brasil*, de Câmara Cascudo. O “kibungo” é um ser mítico meio homem e meio animal, que come meninos e bichos pequenos, por meio de um buraco nas costas. A autora enriqueceu a história antiga, recriando o relato, em que o esforço individual e a força do grupo são igualmente valorizados. O menino que entendia a linguagem dos pássaros conseguiu salvar a aldeia ao ouvir uma conversa de seus amigos passarinhos na mata:

Una lechuza vieja, con anteojos de plata, que junto a su cueva llena de lechucitas tejía “tricot”, sentenció:

— Quién tenga alas o plumas de pájaro estará libre del kibungo, solía decir mi abuela...

Desde então, o menino passou a juntar penas de pássaros, preparando-se para o grande encontro. Uma noite em que a criança estava de vigília na mata, animais em fuga disseram que o “kibungo” estava chegando. Logo depois, o monstro apareceu. Seguindo a orientação, jogou as plumas para o ar, e elas ficaram flutuando:

Avanzaba hacia el niño; éste, rápido, abrió la bolsa y empezó a arrojar las plumas al aire. Ninguna cayó al suelo: todas fluctuaron en el aire y muchas de ellas se entrelazaron en un tejido caprichoso, formando una alfombra multicolor.

Logo, o menino ouviu o bater das asas de seus amigos da mata, que vieram ajudar. Antes que o “kibungo” pudesse alcançá-lo, o menino subiu no tapete mágico de penas flutuantes e ordenou o ataque ao monstro. Após muitas bicadas, o “kibungo” estava morto. No dia seguinte, ao contar a história, nenhum adulto acreditou: “Mira muchacho: vuelve a tu casa. Por hoy basta, ya tuviste un sueño muy lindo...” O menino ficou feliz mesmo assim, pela aventura e pela amizade de seus amigos, que o ajudaram a derrotar o monstro. A autora, com essa recriação, trouxe a público uma fábula com ensinamentos que estimulam a confiança e a coragem nos pequenos leitores, além de divulgar novos aspectos da cultura brasileira, miscigenada e criativa.

A história como espaço literário

Muitos teóricos discutem a questão da história como objeto de desejo dos escritores na pós-modernidade, dentre eles Compagnon (2001, p. 196), ao dizer que “a literatura muda porque a história muda em torno dela”. E, nessa busca por temas e tempos, os escritores voltam-se para o passado, lembrando os relatos primordiais, os mitos, as lendas, que tanto nos encantam, até hoje, bem como eventos que realmente aconteceram. Este olhar para trás não é mais um retrato fiel dos fatos, com o objetivo de reproduzir fielmente o que passou, mas sim uma recriação literária, com todos os recursos necessários para envolver o leitor na atmosfera de outros tempos e espaços. Ao transformar a história em romance, o escritor cria e estabelece novos laços com o que poderia ter acontecido e não com o que realmente houve, daí a ideia de *recriação literária*. Se o Modernismo rompeu com as obras canônicas e pensou até em destruir museus, lembrando Marinetti, décadas mais tarde aconteceu um movimento de reflexão, dentro do processo dinâmico que caracteriza a cultura.

De acordo com Linda Hutcheon (1991), muitas concepções mudaram, felizmente, pois há um movimento saudável em direção a pensar a história dentro do contexto e de forma crítica. Se antes a História era considerada um “pesadelo”, hoje é fonte preciosa de temas, em que os fatos e os participantes são revisitados, sejam eles os protagonistas, no caso das biografias, ou como coadjuvantes que passam a ter voz, por meio do escritor/narrador. Transcender a História passa a ser o desafio que instiga o escritor. E Lídia Besouchet assume um lugar de destaque, desde quando publica *Mauá y su época*, um ensaio histórico-biográfico sobre a controversa figura do Visconde de Mauá, em Buenos Aires, no ano de 1940. Mais tarde, lança *José Maria da Silva Paranhos – el Visconde del Rio Branco*, em 1944, ainda em Buenos Aires. Em 1943, publica *Correspondência política de Mauá no Rio da Prata (1850-1885)*. E em 1944, um livro sobre Mauá foi publicado no Brasil, com o título *O pensamento vivo de Mauá*. Parece que Lídia Besouchet encontra um nicho a ser preenchido, o que pode ser considerado o sonho de qualquer escritor, achar um espaço que garanta sua identidade autoral.

A intelectual, cidadã do mundo, ao deixar de lado, por algum tempo, a trilha da ficção iniciada com *Condición de mujer*, dedicou-se à pesquisa histórica, definindo assim sua área de atuação. Entre suas obras, uma transformou-se em referência quando se trata da figura de D. Pedro II, relato íntimo e histórico do Imperador do Brasil, figura singular em seu apreço

pela cultura e desapego às pompas do poder. A primeira edição, publicada em 1975, pela Editora Nova Fronteira, com o título *Exílio e morte do Imperador*, apresentava um conjunto de fotos e *fac-símiles* de algumas cartas do Imperador. A segunda edição, de 1993, pela mesma editora, foi revista e ampliada, mas sem o importante material anexo. O título foi modificado para *Pedro II e o século XIX*. O texto de Lídia revelou-se sóbrio no apuro da linguagem e técnica narrativa, além da farta documentação histórica pesquisada para traçar o perfil de uma das figuras mais importantes do país.

No primeiro capítulo, às portas da morte, D. Pedro II “reconstituiu aquilo que constituía a história de sua vida como um pedaço da história do Brasil” (BESOUCHET, 1993, p. 37). As grandes questões do século XIX são relatadas com precisão e rigor. A maioridade, a Guerra do Paraguai, a Questão Religiosa e a Militar, a Abolição, a República e o exílio do Imperador são descritas e analisadas, bem como aspectos de sua vida pessoal. Lídia Besouchet, após apurada pesquisa realizada nos anos em que viveu em Paris, apresenta um retrato dessa figura controvertida de D. Pedro II – admirado na Europa e ridicularizado no Brasil –, homem afeito à cultura, aos estudos das línguas mais variadas, entre elas o sânscrito, tradutor, grande leitor, amante das ciências e das novas tecnologias, além de poeta nas horas vagas.

A solidão do menino deixado pelo pai, com uma nação entregue numa bandeja, teve efeitos colaterais severos. Concentrado em seus brincquedos e nos estudos dirigidos por seus rigorosos preceptores, D. Pedro II foi órfão duas vezes, pois sua mãe, D. Leopoldina de Habsburgo faleceu quando ele tinha um pouco mais de doze meses. Três anos mais tarde, D. Pedro I casou com D. Amélia de Leuchtenberg, a quem o futuro Imperador dedicaria especial afeição, totalmente correspondida. Mais uma vez, D. Pedro II ficou sem a figura materna, pois esta teve de acompanhar o marido. Assim Lídia relata o episódio: “Órfão duas vezes com mais de cinco anos, numa atmosfera propícia às paixões políticas, D. Pedro tornara-se um ser pertencente inteiramente ao Estado. Era o Pupilo da Nação, a quem não se permitia mais nada de pessoal e de íntimo” (1993, p. 46). A história do Imperador começa lembrando um pouco as *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, pois começa pelo fim, sob o peso de uma vida de muitos encargos, desde a infância, condizente com sua origem nobre. A lembrança dos tempos passados recupera a vida de D. Pedro II, o monarca de quinze nomes:

Em 5 de dezembro de 1891, num modesto quarto de hotel em Paris, morria como estudante, Pedro João Carlos Leopoldo Salvador Bibiano Francisco Xavier de Paula Leocádio Miguel Gabriel Rafael Gonzaga de Alcântara, que se assinava, singelamente, Pedro de Alcântara (p. 23).

A autora destaca o porte elegante do Imperador: “alto, cabelos louro-bronzeados, magro, olhos azuis” e a voz pouco grave que contrastava com seu físico corpulento:

Contra essa voz – evidentemente, voz de um tímido desde cedo adestrado para o exercício do mando – ninguém pode fazer nada. D. Pedro falou com voz fina até o fim de seus dias. Com um metro e noventa centímetros de estatura, cabeça grande, o prognatismo característico dos Habsburgos, sua voz destoava. Mas ele conhecia um antepassado longínquo que possuía a mesma característica: Carlos Magno (p. 59).

Ainda criança, D. Pedro II passou pelas dificuldades do período Regencial e suas revoltas. Mais tarde, aos 14 anos, é declarada sua maioridade, pois, ao ser questionado sobre seus deveres, não vacilou: “O menino Imperial escutou com a maior atenção e respondeu com a frase que passou à História do Brasil como a primeira demonstração de sua vontade pessoal: ‘Quero já!’” (p. 63).

D. Pedro II revelou-se um monarca protetor das artes, um verdadeiro mecenas tropical, que incluía as ciências, florescentes no século XIX. Aos 29 anos, cercou-se de artistas e estudiosos. A autora lembra que o jovem poeta Machado de Assis, então com dezesseis anos, dedicou-lhe um soneto (p. 91), mas Lídia Besouchet não apresenta o poema na obra, o que nos levou a uma pesquisa:

SONETO A S. M. O IMPERADOR, O SENHOR D. PEDRO II
Nesse trono Senhor, que foi erguido
Por um povo já livre, e sustentado
Por ti, que alimentando as leis, o estado
Terás na História teu Nome engrandecido!
Nesse trono, Senhor, onde esculpido

Tem à destra do Eterno um nome amado,
Vês nascer este dia abrilhantado
Sorrindo a ti, Monarca esclarecido.

Eu te saúdo neste dia imenso!
Da Clemência, Justiça e sã Verdade,
Queimando às piras perfumoso incenso.

Elevado aos umbrais da imensidade
Terás fama, respeito e amor intenso.
Um Nome transmitindo à Eternidade

Rio, 2 de dezembro de 1855.
Pelo seu reverente súdito
J. M. M. d'Assis.

O Imperador, amigo de Pasteur, Victor Hugo, Gobineau, Camilo Castelo Branco e de tantos nomes ilustres de sua época, só em 1871 viajou pela primeira vez à Europa de seus antepassados. O motivo da viagem foi a morte de sua filha, a Princesa Leopoldina. O itinerário foi organizado com atenção, desde Lisboa até o Oriente, com a duração de doze meses. Em Portugal, o Imperador visitou o túmulo de D. Pedro I e sua madrastra, Dona Amélia. Depois, visitou várias províncias portuguesas e o escritor Camilo Castelo Branco, por quem o Imperador nutria admiração. Um encontro, porém, saiu do programa, segundo Lídia Besouchet:

De regresso a Lisboa, teve uma pequena surpresa quando foi procurado por seu irmão natural, Teotônio Meireles, que desejava beijar-lhe as mãos. No momento em que se encontraram, Meireles lhe disse simplesmente: “O autor dos vossos dias também foi dos meus, porém vossa mãe não foi a minha” (p. 193).

Em estudo anterior (SOUZA NETTO, 2008), verificamos que Lídia Besouchet aponta para a visita de D. Pedro II a Vitória, sua ida ao Convento da Penha, em Vila Velha e à cidade em que Anchieta viveu e morreu. A visita incluiu a Colônia do Rio Novo, fundada por trabalhadores belgas, franceses, alemães, portugueses e chineses, bem como a colônia de Santa

Isabel. O Imperador fazia um desses trajetos, quando se encontrou com seu primo Maximiliano, futuro Imperador do México:

Os dois primos se encontraram na altura de Guarapari. Trocaram cumprimentos protocolares de navio a navio e se fizeram mútuas visitas. Desceram então à terra. Recebidos com grande alegria popular, assistiram a um balé típico, escrito pelo jesuíta provincial Marçal de Beliorite. O balé começava no porto, continuava dentro da igreja e terminava no átrio da capela (p. 114).

D. Pedro II casou, ainda adolescente, com Tereza Maria Cristina, motivo de decepção no jovem, pois a princesa era feia e mancava de uma perna. O grande amor do Imperador foi a Condessa de Barral, que em 1856 chegou à Corte para cuidar da educação das duas princesas, Isabel e Leopoldina. Isso não impediu a extensa lista de nomes do sexo feminino que privavam da admiração do monarca:

Enquanto a Imperatriz Teresa Cristina parecia cada vez mais distanciada das inquietações intelectuais do Imperador, a Condessa de Barral apresentava-se como o ideal secreto da mulher que ele sempre esperara ter como companheira (p. 95).

Em 1876, D. Pedro II viajou aos Estados Unidos para participar da inauguração da Exposição Mundial de Filadélfia, e lá conheceu Alexander Graham Bell. A partir de suas pesquisas Lúcia aponta para os dois fatos que levaram ao declínio da Monarquia no Brasil: em primeiro lugar, a guerra contra o Paraguai, trazendo como novidade a incorporação econômica de duas regiões novas – Rio Grande do Sul e Mato Grosso – ao todo nacional. Em segundo, o problema da abolição, triste herança de tantos conflitos e anseio de parte da sociedade (p. 395).

Lúcia Besouchet, em *Pedro II e o século XIX*, faz menção a Pedro Augusto, o neto por quem D. Pedro II tinha um carinho especial, e que estava sendo preparado para a sucessão logo após sua tia aparentemente estéril, a Princesa Isabel. No entanto, a Princesa engravidou, sepultando qualquer sonho monárquico por parte do jovem Pedro Augusto. Este fato desencadeou um desequilíbrio mental no Príncipe, manifestando-se na viagem para o exílio da família real, de tal forma que ele precisou ser confinado em

seus aposentos. A triste história de Pedro Augusto é relatada no livro *O príncipe maldito*, da historiadora Mary Del Priori, lançado recentemente:

Recolhido à força ao seu camarote, não sossegava. Às vezes, levava 72 horas sem dormir. Tinha noção o desastre, mas, ao mesmo tempo, não conseguia reagir. Chorava muito. Sentia-se vazio: um inseto preso na transparência de um peso de cristal. Em sua cabeça, se abria devagar, mas funda, uma rachadura (2007, p. 246).

Nas palavras de Lídia Besouchet, D. Pedro II foi um monarca que devotava grande respeito à liberdade de imprensa, ainda que fosse alvo diariamente das mais torpes e ridicularizadoras campanhas difamatórias:

A liberdade de imprensa, que constituía uma das bases do regime, continuava a permitir as críticas mais ferozes, as caricaturas mais ignóbeis contra o regime e seus homens públicos. A todas as tentativas de restrição a essa liberdade ele se manifestava sempre intransigente, considerando-a como uma das servidões do regime, à qual todos deviam se submeter (p. 508).

Vemos aí a estatura moral do Imperador, homem íntegro e cultor das humanidades e ciências, que sentiu profundamente a maneira como foi obrigado a deixar o Brasil, com sua família, às escondidas, na calada da noite. Seu amor pelo país era tão grande que ele levou uma caixa que continha terra brasileira. Após sua morte, em Paris, foi encontrado um volume lacrado que, uma vez aberto, dizia: “É terra do meu país; desejo que seja posta no meu caixão, se eu morrer fora de minha Pátria”. Seu desejo póstumo foi atendido, e ele recebeu todas as homenagens em Paris, de onde foi levado de trem para Lisboa. O Imperador, que morreu a 5 de dezembro de 1891, foi sepultado em Portugal, entre a Imperatriz Teresa Maria Cristina, sua mulher, e a Rainha Dona Amélia, sua estimada madrasta.

A história de D. Pedro II, contada pela autora, finaliza de forma circular, pois retoma os momentos finais do Imperador do Brasil, no Hotel Bedford, em Paris, com os quais inicia o relato. A morte do Imperador acontece no mesmo ano da morte da Condessa de Barral, objeto de seu afeto especial ao longo da vida.

Ouvindo vozes

Lídia Besouchet talvez possa ser considerada uma das precursoras das biografias romanceadas, que hoje fazem tanto sucesso entre os leitores. Mary Del Priori, Laurentino Gomes, José Roberto Torero e seu impagável *Chalaça*, Ana Miranda e *Dias e dias* ou Bernadete Lyra com *A capitão* são seguidores da trilha dos que vasculham documentos, ouvem relatos, restauram tempos e dores, para deleite dos que querem entender melhor quem foram os seres humanos por trás das cortinas. Felizmente, os livros estão sendo retirados das estantes, a poeira do tempo está com os dias contados. O nome de Lídia começa a ecoar pelos corredores e seus livros recomeçam a falar de nossas histórias, costumes e de nossa arte singular e miscigenada. A Embaixadora da Cultura Brasileira continua a sua caminhada, já que seus livros e textos permanecem e têm muito a dizer para os leitores, especialmente aos capixabas. O convite está feito e, como disse Goethe, um dia: “Mais luz...”

Referências

ASSIS, Machado de. **Poemas dispersos de Machado de Assis**. Disponível em: <http://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/poesia_poemas_dispersos_1855-1939_copia.htm#treze_abaixo>. Acesso em: 16 jul. 2014.

BESOUCHET, Lídia. **Aventuras do Tio Macário**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

BESOUCHET, Lídia. El niño que juntaba plumas de pájaros. **La Prensa**, 01 jan. 1939.

BESOUCHET, Lídia. Feminismo. **Revista Capichaba**, Vitória, ano X, n. 312, 15 mar. 1932

BESOUCHET, Lídia. **Mauá y su época**: ensaio histórico-biográfico. Buenos Aires: América Econômica, 1940.

BESOUCHET, Lídia. **Pedro II e o século XIX**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

BUSATTO, Luiz. **O modernismo antropofágico no Espírito Santo**. Vitória: Ufes, 1992.

CASCUDO, Câmara. **Contos tradicionais do Brasil**. 8. ed. São Paulo: Global, 2000.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria:** literatura e senso comum. Trad. Cleonice Mourão e Consuelo Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria e ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

PRIORI, Mary Del. **O príncipe maldito.** Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

PROPP, Vladimir. **Morfologia do conto.** 5. ed. Lisboa: Vega, 2003.

RIBEIRO, Francisco Aurélio. **Literatura feminina capixaba (1920-1950).** Vitória: Academia Espírito-Santense de Letras/Centro de Ensino Superior de Vitória, 2003.

SOUZA NETTO, Vanda Luiza de. **A embaixadora das artes:** Lídia Besouchet – vida e obra. Vitória: Academia Espírito-Santense de Letras/Formar/Secretaria Municipal de Cultura, 2008.

MISTÉRIO DA LITERATURA, MISTER DO ESCRITOR: LEITURA DE UM CONTO DE REINALDO SANTOS NEVES

Wilberth Salgueiro⁶⁶

rio do mistério
que seria de mim
se me levassem a sério?

Paulo Leminski

Os textos assaz elaborados são como as teias de aranha: densos, concêntricos, transparentes, bem arquitetados e firmes. Absorvem em si tudo quanto ali vive. As metáforas que esquivamente passam por eles convertem-se em presa nutritiva.

Theodor Adorno

O narrador de “Mistério na montanha”, conto que abre a coletânea *Heródoto, IV, 196*, de Reinaldo Santos Neves, é um escritor de ficções. Sua mulher, Laura Lemos, exerce o ofício de crítica de literatura e, às tantas, se

66 Doutor em Letras (Teoria da literatura) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com pós-doutorado em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e em Literatura Brasileira pela Universidade de São Paulo (USP). Bolsista PQ-2 do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

enamora de Tito Hastaluego, autor do romance *Mistério na montanha*, objeto de sua tese de doutorado. O contista testemunha um assassinato cometido por Hastaluego, mas não o denuncia. Dez anos depois, num encontro, o narrador atira no romancista: “Ele era enorme. E eu, mesmo sendo um escritor menor, não podia errar” (NEVES, 2013, p. 24).

Esse brevíssimo resumo do enredo não dá conta, minimamente, dos múltiplos mistérios que a história engendra. Com alguma precipitação, poder-se-ia mesmo afirmar que o “mistério na montanha” consiste em entender que todo mistério na literatura é fruto de um laborioso mister (no sentido de trabalho, ofício, carpintaria) que o escritor deve exercer – no máximo de sua plenitude. (E, tal como no famoso conto de Poe, “A carta roubada”, e conforme o não menos famoso estudo de Lacan, “O seminário sobre ‘A carta roubada’”, o mistério já está à vista desde o título: o mistério é o mister, e a montanha, de modo metafórico, se deixa ler como “literatura”).

Theodor Adorno diz em “*Métier*”, de *Teoria estética*, que “todo artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo” (ADORNO, 1970, p. 76). Partiremos desse excerto do filósofo alemão para investigar como o conto encena, no limite, a obsessão do artista autêntico, que se disfarça de menor para melhor fazer mistério.

Dominar seu instrumento constitui, assim, o desejo e o fim de todo criador que se preza. Ao escritor, em particular, resta o embate com a língua (se não, será embuste). No entanto, para além de qualquer beletrismo, narcisismo ou autotelismo, esse entregar-se radicalmente ao objeto que se quer criar traduz uma vontade que ultrapassa o alcance individual, e incorpora uma atitude que é, sob uma perspectiva filosófica, social (ainda que levada a cabo por *um* sujeito). Não à toa, Adorno, sempre interessado em apontar o histórico na forma, dirá no fragmento supracitado:

Nenhum artista aborda alguma vez a sua obra unicamente com os seus olhos, os seus ouvidos, o sentido verbal dela. A realização do específico pressupõe sempre qualidades que são adquiridas para lá dos limites da especificação; apenas os diletantes confundem a *tabula rasa* com a originalidade. O *totum* das forças investidas na obra de arte, aparentemente algo de subjectivo apenas, é a presença potencial do colectivo na obra, em proporção com as forças produtivas disponíveis: contém a mónada sem janelas (ADORNO, 1970, p. 75).

O filósofo diz, portanto, que aquilo que se assemelha a um esforço individual é, na verdade, uma possibilidade de uma conjuntura. Para o alcance do específico se acionam forças do coletivo. Como uma mônada, o escritor, quando enfrenta seu objeto (a criação de um texto, digamos), o faz lançando mão de “qualidades que são adquiridas para lá dos limites da especificação”. Entre outras leituras, o conto pode ser lido como a encenação de uma luta, desdobrada em hipotéticos confrontos: a) narrador e leitor; b) narrador-escritor (sem nome) e escritor-personagem (Tito Hastaluego); c) escritor-autor do conto “Mistério na montanha” (Reinaldo Santos Neves), personagem narrador-escritor do conto (sem nome), e personagem autor do romance *Mistério na montanha* (Tito Hastaluego); d) escritor de ficções (narrador) e crítico literário (Laura Lemos); e outras variações possíveis.

Muito mais do que se articular em torno da conhecida estratégia do duplo, o conto constrói um complexo sistema de cruzamentos que dão a ver exatamente o caráter lúdico do *métier* de todo escritor. São tantas as dobras e redes e conexões que não só fica difícil detectar a origem dos jogos, como também a questão do duplo (aparentemente central) se torna secundária diante do próprio processo em andamento – o mistério, ele mesmo, se fazendo.

De imediato, dizer logo na primeira frase do conto (e do livro!) que “Somos todos ligados à literatura na nossa família” é dizer que se vive num ambiente – literário – que se movimenta entre a fantasia criadora e a razão construtiva. E o fato de a família se constituir de um ficcionista (o narrador) e de uma crítica (a mulher do narrador, Laura Lemos) – “Eu escrevo algumas ficções. Minha mulher faz crítica literária” – não é fortuito, pois dessa maneira se realiza o circuito da criação e da interpretação. Sobre ambas as figuras, para a mão anfíbia do autor, dublê de todos os personagens que molda.

Chama logo a atenção o nome da mulher do narrador, professora universitária, Laura Lemos: o primeiro, Laura, remete à célebre musa de Petrarca, e, ademais, Laura lembra “láurea” (“prêmio”), confirmando o “sucesso” na sua carreira de intelectual; o segundo, Lemos, corresponde à 1ª pessoa do plural do presente e do pretérito do indicativo do verbo ler: “lemos”. Os dois nomes se vinculam, portanto, ao mundo da leitura e da literatura, fundamentais em todo o conto. Laura, aqui, é desromantizada: se, no início, parece corresponder aos ideais de beleza e de perspicácia do narrador, depois (e talvez por isso mesmo) se mostra volúvel, ambiciosa, calculista e pragmática (sempre tendo em mente a “síndrome de Capitu”, ou seja, Laura Lemos não ocupa o posto de narrador; logo, só temos dela as informações selecionadas e filtradas pelo narrador, algo casmurro, desse conto).

Os limites e as misturas entre acontecimentos e pessoas se emaranham todo o tempo. No terceiro parágrafo, o narrador tem um sonho que, logo a seguir, transfigura em conto (relação sonho/conto que retornará e será capital, e fatal, no fim da trama). Outra dobra se dará entre as atividades do recém-casal: ela, crítica literária e professora de universidade; ele, ficcionista e atuante no jornalismo. Fica, de certo modo, marcado um muro entre a dureza do gesto analítico e a fluidez de quem cria fora dessas amarras epistemológicas. (Muro, claro, que o senso comum – mesmo entre professores e escritores – erige. Trata-se, na verdade, de lugares de discurso e, portanto, de poder.)

Ao longo do conto, acompanhamos a radical implicância do narrador com a língua (ou dialeto) a que se dedica a esposa: o hispanículo, palavra ao que parece composta de hispano + ículo, marcando, com esse sufixo, sua pequenez e, de imediato, trazendo a comparação, por analogia fônica, a “ridículo” (e, daí, agregando-lhe um sentido irônico de “língua ridícula”). Para ele, o narrador, tal “dialeto inimigo” – usado pelo “escritor enorme” (Tito) – é que seria “menor”; logo, ele, nesse sentido, seria um escritor maior. A implicância do narrador encontra eco em um “preconceito” que se espalha pelo mundo acadêmico, que acredita ser o “espanhol” uma língua muito “fácil” para falantes da língua portuguesa (e, por isso, por exemplo, não deveria nem sequer constar como opção de língua estrangeira, em provas que exigem tal quesito).

Como em um espelho, que reproduz em direção contrária a imagem que se projeta, temos, ainda, outros paralelos – que se seguem:

a) o crime de Tito Hastaluego, que mata Nicolás de Hoyos Sancho, e o “crime” do narrador, que atira em Tito Hastaluego: do primeiro, não se sabem as razões; deste, não se sabe se foi fatal;

b) em função assemelhada, temos Laura Lemos, que passa a noite com Tito Hastaluego; a prostituta, que passa a tarde com Nicolás; e as 47 prostitutas com quem o narrador esteve em 260 semanas;

c) são listados três autores ao gosto de Nicolás (Stevenson, Baring, Chesterton) e, mais à frente, três outros autores que figuram ao lado de livros de Hastaluego na casa do embaixador (Thomas Mann, André Gide, Ernest Hemingway);

d) cinco anos se passaram da volta do narrador à sua cidade, em outros cinco recebeu “duas ou três cartas de Laura”, e em mais cinco outros publicaria dois livros;

e) se Tito Hastaluego morava em local cercado de montanhas, também o narrador morará “no alto da montanha, que aqui também temos montanhas, ainda que de menor estatura” (p. 23), mais uma vez inscrevendo o embate entre menor e maior, agora tendo como elemento de comparação a imagem da “montanha”, que funciona metaforicamente como sendo a própria literatura;

f) Laura se transmuta de namorada a mulher do narrador e, depois, de amante a mulher de Hastaluego, confirmando seu lugar de disputada musa petrarquiana;

g) a opção de Laura por Tito ganha reforço no hábito que ela tinha de fumar charuto (revelado logo no segundo parágrafo), tal como Hastaluego – como se o gosto comum de ambos afiançasse certa identificação;

h) no início do conto, o narrador e Laura pedem uma pizza: “**Pedi de mussarela a minha metade; ela, a dela, de quatro queijos**”: ou seja, enquanto ele pede um tipo de queijo, ela pede quatro, indicando (no contexto da trama) seu apetite pelo sucesso; afora isso, observa-se na própria sequência – com várias assonâncias e aliterações – o movimento de duplos e cruzamentos que singulariza o conto; perto do desfecho, quando os três se encontram na casa do narrador, Laura leva uma pizza: “Metade mussarela, metade quatro queijos. Como nos velhos tempos, disse”, entremeando, mais uma vez, fatos passados e presentes, sob o signo da diferença;

i) em outro trecho, “Passava as **manhãs caminhando** pelas **montanhas**. À tarde tentava dar **andamento** a um novo romance, *Os fanáticos*”, a consciência de que se está lidando com a língua parece querer extravasar, como uma piscadela ao leitor. Mais do que “manhã”, “minhan”, “mon”, “anha”, “an”, “men”, “man” partilharem letras e fonemas comuns, tipo um *kakekotoba*⁶⁷, ecoando uma palavra em outras (como os personagens entre si), o ato de estar “caminhando” encontra correspondência na tentativa de dar “andamento” a um romance. Noutros termos, o trecho em destaque funciona (como os demais, aliás) como uma espécie de microcosmo – de mônada – do conto (que, por sua vez, pode ele mesmo ser lido, em microscopia, como uma metonímia da literatura em geral);

j) na cena final, quando o narrador tira o revólver do bolso do casaco, ocorre o seguinte diálogo:

67 “É a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume. Sua lembrança. Sua saudade” (LEMINSKI, 1990, p. 93).

– Isso não está no sonho, – Tito disse.

– Mas está no texto, – eu disse.

Aqui, recupera-se, sempre em diferença, uma cena do começo: esse desfecho, mesmo não estando em sonho algum, ganha plena autonomia quando vira tão somente texto. O narrador se impõe, enfim, como a voz que manda na narrativa. E o texto, fruto de organização, se impõe ao sonho, palco de imagens difusas;

k) por fim, mas ainda sem encerrar, registre-se o evidente trocadilho que faz con/fundir “menor” e “enorme” no parágrafo final do conto: “E atirei. Ele era enorme. E eu, mesmo sendo um escritor menor, não podia errar”⁶⁸.

Entre outras, estas encenações de jogos múltiplos de linguagem levam o leitor a um grau paroxístico, afirmando todo o tempo de que tudo se trata, irreversivelmente, de literatura. No fragmento mencionado de Theodor Adorno, “*Métier*”, o filósofo alemão diz:

Para muitas das situações individuais, com que a obra confronta o seu autor, deve talvez haver permanentemente à disposição uma pluralidade de soluções, mas a diversidade de tais soluções é finita e perceptível em toda a sua extensão. O *métier* põe os limites contra a infinidade nefasta nas obras. [...] Eis por que todo o artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo (1970, p. 74-75).

Ou seja, as soluções – diante da criação – são plurais, mas finitas, o que torna, além de intenso e exasperante, histórico e contingente todo gesto

68 Um uso similar a este (de perceber e inverter o sentido das palavras-anagrama) já fizera José Paulo Paes (1986, p. 38), em contexto bem diverso (embora curiosamente, apesar da homenagem bem-humorada, em contexto também fúnebre – como o do conto): “

EPITÁFIO //

poeta menormenormenormenor /
menormenormenormenormenor enorme”.

O poema de Paes, datado de “13 de outubro, morte de manuel bandeira (1956)”, reverte a glosa do São João Batista do Modernismo (epíteto que Mário de Andrade deu a Bandeira) que, nos versos de “Testamento” (1943), com a modéstia de quem sabe fazer, se autodefiniu um poeta menor. Paes repete o menor até que se torne: enorme.

criador. Exatamente por serem muitas, mas não ilimitadas, é que as escolhas revelam seu lugar histórico, revelam o artista e seu mundo. Por isso, talvez, a emulação entre pares seja uma forma constante de os artistas se medirem (na vida real ou nas tramas literárias). O “artista autêntico” será, no dizer de Adorno, “obcecado com os seus procedimentos técnicos”. Por isso, com certeza, o romance em andamento de nosso narrador se intitula *Os fanáticos*. Lembrando o famoso dito de Kafka (“Nada que não seja literatura me interessa.”), o autor de *Sueli* (1991) escreveu na orelha deste “romance confesso”: “a função maior do homem no mundo, a meu ver, é transformar-se em literatura”. A obsessão não fará de ninguém um escritor, isto é certo. Mas, nessa perspectiva adorniana, deverá ser um ingrediente determinante para que a forma se faça precisa naquilo que pretende, colaborando para que a literatura seja um instrumento para o homem autônomo e esclarecido.

Nenhum leitor está obrigado – mesmo porque seria impossível tal obrigação – a possuir um repertório que lhe permita, ao máximo, decifrar as referências que um autor foi buscar na elaboração de um texto. Nem os próprios autores dominam, conscientemente, as fontes de que lançam mão. No caso em pauta, do conto “Mistério na montanha”, de Reinaldo Santos Neves, mais duas pistas nos ocorrem para se somarem às muitas já esboçadas, no sentido de contribuir para a leitura que se propõe, isto é, de ser este conto um exercício do *métier* do escritor. Há toda uma série de jogos internos, já comentados, que mimetizam esse exercício, uma espécie de ficção ensaística (isto é, ficção plena, que pode ser lida como uma metaficção – que pensa aquilo que faz fazendo).

Para além dessa série, ou ao lado, podemos ler o conto (e esta é a primeira das duas pistas) como uma paródia do conhecido “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar. O conto é curto, sintético, por isso segue na íntegra:

Começara a ler o romance dias antes. Abandonou-o por negócios urgentes, voltou à leitura quando regressava de trem à fazenda; deixava-se interessar lentamente pela trama, pelo desenho dos personagens. Essa tarde, depois de escrever uma carta a seu procurador e discutir com o capataz uma questão de parceria, voltou ao livro na tranquilidade do escritório que dava para o parque de carvalhos. Recostado em sua poltrona favorita, de costas para a porta que o teria incomodado como uma irritante possibilidade de intromissões, deixou que sua mão esquerda acariciasse de quando em quando o

veludo verde e se pôs a ler os últimos capítulos. Sua memória retinha sem esforço os nomes e as imagens dos protagonistas; a fantasia novelesca absorveu-o quase em seguida. Gozava do prazer meio perverso de se afastar linha a linha daquilo que o rodeava, e sentir ao mesmo tempo que sua cabeça descansava comodamente no veludo do alto respaldo, que os cigarros continuavam ao alcance da mão, que além dos janelões dançava o ar do entardecer sob os carvalhos. Palavra por palavra, absorvido pela trágica desunião dos heróis, deixando-se levar pelas imagens que se formavam e adquiriam cor e movimento, foi testemunha do último encontro na cabana do monte. Primeiro entrava a mulher, receosa; agora chegava o amante, a cara ferida pelo chicotaço de um galho. Ela estancava admiravelmente o sangue com seus beijos, mas ele recusava as carícias, não viera para repetir as cerimônias de uma paixão secreta, protegida por um mundo de folhas secas e caminhos furtivos. O punhal ficava morno junto a seu peito, e debaixo batia a liberdade escondida. Um diálogo envolvente corria pelas páginas como um riacho de serpentes, e sentia-se que tudo estava decidido desde o começo. Mesmo essas carícias que envolviam o corpo do amante, como que desejando retê-lo e dissuadi-lo, desenhavam desagradavelmente a figura de outro corpo que era necessário destruir. Nada fora esquecido: impedimentos, azares, possíveis erros. A partir dessa hora, cada instante tinha seu emprego minuciosamente atribuído. O reexame cruel mal se interrompia para que a mão de um acariciasse a face do outro. Começava a anoitecer.

Já sem se olhar, ligados firmemente à tarefa que os aguardava, separaram-se na porta da cabana. Ela devia continuar pelo caminho que ia ao Norte. Do caminho oposto, ele se voltou um instante para vê-la correr com o cabelo solto. Correu por sua vez, esquivando-se de árvores e cercas, até distinguir na rósea bruma do crepúsculo a alameda que levaria à casa. Os cachorros não deviam latir, e não latiram. O capataz não estaria àquela hora, e não estava. Subiu os três degraus do pórtico e entrou. Pelo sangue galopando em seus ouvidos chegavam-lhe as palavras da mulher: primeiro uma sala azul, depois uma varanda, uma escadaria atapetada. No alto, duas portas. Ninguém no primeiro quarto, ninguém no segundo. A porta do salão, e então o punhal na mão, a luz dos janelões, o alto respaldo de uma poltrona de veludo verde, a cabeça do homem na poltrona lendo um romance (CORTÁZAR, 1971, p. 35-36).

Como se vê, as semelhanças são expressivas. Há, *grosso modo*, um crime *em andamento*, que é mediado pelo ambiente literário e que passa por um triângulo amoroso. Mas, para além das parecenças de enredo (crime, literatura, triângulo), o conto de Reinaldo Santos Neves traz outros elementos que parecem desejar que o crime (o mistério, a filiação, a paródia) seja descoberto. Em Cortázar, há o parque *de carvalhos*; em Reinaldo, parte da história se dá em montanhas, e o narrador e Laura se hospedam “num hotel cercado *de pinheiros*”. Naquele, o leitor se distrai com *cigarros*; neste, o *charuto* é hábito de Laura e Hastaluego. O conto do argentino (na verdade, nasceu na Bélgica) é escrito originalmente em língua espanhola, que é alvo de constante ironia por parte do narrador, que a chama de “língua pejorativa”. Há, na narrativa de Cortázar, uma evidente estrutura de circularidade (como se o fim da história se ligasse ao próprio início, feito um uroboro); em Reinaldo, essa circularidade se dilui, ou se disfarça, em elementos que se espalham ao longo do conto, não propriamente permitindo que se leia o final do conto e, a seguir, se engate com seu início, mas percebendo nele aspectos que se entrecruzam continuamente; de todo modo, o fecho do conto fala em sonho e texto, retomando a polaridade sonho e conto de seu começo, marcando, ao menos nesse nível, um grau de circularidade. Em ambas as narrativas, o final da leitura deixa um ar de ambivalência: em “Continuidade dos parques”, o personagem (amante) do romance parece sair da história (como em *A rosa púrpura do Cairo*, de Woody Allen) e se dirigir à “figura de outro corpo que era necessário destruir”, sendo esse outro corpo o possível marido da amante ou o próprio leitor lendo na poltrona; em “Mistério na montanha”, o narrador atira em Hastaluego e afirma que, “mesmo sendo um escritor menor, não podia errar”: o conto termina aí, e não sabemos se acertou ou não, sendo essa dúvida a materialização formal da própria “maioridade” do escritor.

Pouco antes do tiro, e após a assinatura do “pacto de silêncio” (em relação ao assassinato de Hastaluego), o narrador diz que “Só falta uma simples formalidade”. Essa expressão, “formalidade” – que no conto naturalmente se refere a “cerimônia”, “praxe” – nos faz retornar a Adorno, agora no fragmento “Forma e conteúdo”, de *Teoria estética*, quando diz:

A forma contradiz a concepção da obra como algo de imediato. Se ela é nas obras de arte aquilo mediante o qual se tornam obras de arte, equivale então à sua mediatidade, à sua objetiva reflexão em si. A forma é mediação enquanto relação das partes entre si e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores (p. 221).

A obsessão do escritor em seu *métier* é, assim, uma obsessão pela forma, que pensa as partes entre si, as partes e o todo e os pormenores. Como na forma tudo isso se condensa e sedimenta, Adorno insiste tanto que se dê a primazia ao objeto, pois ele é o enigma onde está o conteúdo de verdade que, histórico, poderá ser desentranhado por um leitor que lance a ele um olhar filosófico (questionador, crítico, pensante – que queira pensar o não pensado).

Por isso, a segunda pista para se comprovar, mais uma vez, este laborioso e bem-sucedido exercício de escrita, seria cotejar a versão de “Mistério na montanha”, publicada em 2013 no livro *Heródoto, IV, 196*, com a versão de “Mistério na montanha”, publicada em 2009, na revista *Bravo* (versão em apêndice). A “base”, digamos, é a mesma, mas são tantos os “pormenores” modificados entre uma versão e outra que autoria e autoridade definitivamente se confundem, pois somente o autor poderá subsumir em si os papéis e destinos dos personagens que engendra. Talvez seja isso que Adorno chama de “melancolia da forma”: “A forma procura fazer falar o pormenor através do todo. Tal é, porém, a melancolia da forma, sobretudo nos artistas em que predomina. Ela limita sempre o que é formado” (p. 221). Como as opções são muitas, mas finitas, o escritor obcecado experimenta a fundo as possibilidades, e a mudança de opção está sempre no horizonte do possível. No entanto, “o que é formado” parece sempre alguém do que a forma quer.

Cotejemos brevemente, como amostra bem reduzida, os dois parágrafos iniciais do conto em ambas as versões. Em 2009, temos:

Somos todos ligados à literatura em nossa família. Eu escrevo textos de ficção; minha mulher faz crítica literária. É essa – ou era – a nossa família: minha mulher e eu.

Laura Lemos. Conheci-a numa festa. Chamou-me a atenção porque fumava um charuto. Além disso, era inteligente e tinha paixão por literatura.

E a versão publicada em livro de 2013:

Somos todos ligados à literatura na nossa família. Eu escrevo algumas ficções. Minha mulher faz crítica literária. É essa a nossa família: minha mulher e eu.

Ela se chama Laura. Laura Lemos. Quem é do meio acadêmico certamente já ouviu falar nela. Conheci-a nos tempos de faculdade, numa festa. Chamou-me a atenção porque fumava um charuto. Além disso, era inteligente e, além disso, gostava de literatura.

No primeiro parágrafo, percebe-se o apuro em duas alterações: em vez de afirmar que o narrador escreve “textos de ficção” (2009), Reinaldo opta por “algumas ficções” (2013), dessa maneira evitando que o importante termo “texto”, com total destaque na última fala do narrador – “Mas está no texto” – apareça de imediato, esvaziando sua potência no desfecho; no terceiro período, a irônica, mas reveladora, expressão “ou era” intercalada entre travessões (“É essa – ou era – a nossa família”) deixa de constar, também, cremos, para não antecipar em demasia a informação de que a “família” se desfará.

No segundo parágrafo, outras modificações confirmam o olhar obcecado do escritor que procura *le mot juste*, a frase adequada, o grau zero da escritura, para retomar expressão de Barthes. Agora, antes de entrar diretamente com o nome completo da personagem (“Laura Lemos”), Reinaldo faz o narrador apresentar o primeiro nome e, depois, o nome maior (“Ela se chama Laura. Laura Lemos”). Em vez de logo dizerem (Reinaldo e o narrador) que o casal se conheceu numa festa, há uma informação que diz respeito ao leitor-modelo (retomando Umberto Eco) que se espera: “Quem é do meio acadêmico certamente já ouviu falar nela”. Não – é óbvio – que exista no meio acadêmico uma Laura Lemos real, mas, com essa informação (inexistente na versão de 2009), quer que o leitor entre no jogo e no ambiente literário que se vai criando, tudo isso reforçado pelo tempo e lugar agora indicado: “nos tempos de faculdade”. Ainda vale uma observação nesse parágrafo: em vez de afirmar que Laura “era inteligente e tinha paixão por literatura”, Reinaldo acerta o tom e diz, na voz do narrador, que Laura “era inteligente e, além disso, gostava de literatura”, como que, em nuance, evitando uma possível contradição conceitual no fato de alguém ser “inteligente” e ter “paixão” por algo, já que um polo estaria para a razão (inteligente) e outro para a emoção cega, “patética” (paixão). O “gostar” esvazia a contundência da “paixão” e se harmoniza um pouco mais com a qualidade da “inteligência”.

Há, ao longo do conto, inúmeras alterações como essa – que um outro ensaio poderá deslindar (tanto quanto avançar em sentidos possíveis para os nomes dos personagens e dos topônimos). Por ora, apontemos apenas mais duas, ambas da cena final: na versão da revista (em 2009), não consta o tipo de revólver, acrescentado na versão em livro (2013), que,

sendo posterior, é a legitimada pelo autor: “Era um .32”. Sem, aqui, atinar para a especificidade da arma no ato, note-se que os números – 3 e 2 – remetem diretamente à série de duplos (2) que constituem o conto, assim como ao triângulo (3) que os protagonistas encenam. Na versão por ora derradeira, de 2013, quem afirma “Isso não está no sonho” é Tito, mas na versão primeira, de 2009, quem “exclama” isso é Laura. Ora, na primeira versão, o autor (Reinaldo) parece ter optado por Laura ter dito o que disse, privilegiando a retomada do sonho referido no início do conto (o narrador sonha algo e transforma em ficção); já na segunda versão, Reinaldo opta por Tito dizer “Isso não está no sonho”, pois agora se trata de um duelo entre escritores, presenciado por Laura, e a resposta do narrador é taxativa: “Mas está no texto” – e vem o tiro. A alteração ratifica, portanto, o alvo capital da narrativa: mais do que interessada em sonhos e triângulos amorosos (mas sem deles descurar), a narrativa mira em intertextos, citações, emulações, autorreferências. É o *métier* que está em xeque, por isso o narrador quer matar seu rival (e não por mero ciúme romanesco).

Adorno diz: “todo o artista autêntico se encontra obcecado com os seus procedimentos técnicos; o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo”. Se o fetiche implica um desejo fabricado pela indústria cultural, que tudo transforma em mercadoria e assim coisifica o próprio desejo, fazendo-o parecer singular quando na verdade é uma fantasia já previamente fantasiada, no entanto, para Adorno, quando se trata de uma obsessão do artista autêntico, “o fetichismo dos meios tem também o seu momento legítimo”. Não é aquele tipo de fetichismo que conduz à noção de *l’art pour l’art*, de finalidade sem fim. É legítimo porque busca, pelo caminho da obsessão, o melhor para a fatura da arte, e, por conseguinte, para o sujeito que com ela tiver contato. E este melhor, não idêntico, busca a “arte maior”, autêntica, radical, aqui sob a capa – lúdica e jocosa – do “menor”. Ou seja, em vez de o encanto desse fetiche bem específico servir para a alienação, como os demais produzidos pela cultura de massa, ele servirá para o aprimoramento de uma sensibilidade estética. O desejo da palavra justa, precisa, exata, capaz de produzir mistérios e enigmas que poderão ser solucionados, a partir dela mesma – esse fetiche é legítimo.

Uma conclusão apressada pode querer ver no narrador do conto um *alter ego* do autor real, sabidamente obsessivo com a forma de seus escritos. Esse trânsito permanente das instâncias “autor”, “narrador” e “personagem” tem sido objeto de investigação por parte de Nelson Martinelli Filho, desde a dissertação (2012). Reinaldo Santos Neves chega a criar um autor-personagem chamado Alan Dorsey Stevenson (em *A folha de hera*, 2010), que

vem a ser um anagrama perfeito de seu nome. Antes, em *Sueli*, já criara um personagem chamado Reynaldo, o que açula a imaginação dos leitores, que são literalmente induzidos a buscar semelhanças entre um e outro.

Quanto ao conto, seu lugar de abertura do livro *Heródoto, IV, 196* também funciona como um cartão de visita do que virá, pois a coletânea de contos reúne histórias que se aparentam, transversalmente, pelo grande tema que as liga: a literatura.

Se tudo o que está no texto “está no texto” porque o escritor assim quis, depois de avaliar as soluções possíveis (a seu alcance), o narrador não tem nada a temer. Se o tiro atingiu o “enorme” autor do romance *Mistério na montanha* não sabemos. E esta dúvida é mais um dos claros enigmas do conto “Mistério na montanha”.

Referências

ADORNO, Theodor. **Minima moralia** [reflexões a partir da vida danificada]. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.

ADORNO, Theodor. **Teoria estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1970.

CORTÁZAR, Julio. **Final do jogo**. Trad. Remy Gorja Filho. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEMINSKI, Paulo. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEMINSKI, Paulo. **Vida** – Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski. Porto Alegre: Sulina, 1990.

MARTINELLI FILHO, Nelson. **Confissão e autoficção na obra de Reinaldo Santos Neves**. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, 2012.

NEVES, Reinaldo Santos. *Mistério na montanha*. **Bravo!**, São Paulo, v. 11, n. 146, out. 2009.

NEVES, Reinaldo Santos. *Mistério na montanha*. In: _____. **Heródoto, IV, 196**. Vitória: Cousa, 2013. p. 17-24.

NEVES, Reinaldo Santos. **Sueli** – romance confesso [1989]. 2. ed. Vitória: FCAA, 1991.

PAES, José Paulo. **Um por todos** (poesia reunida). São Paulo: Brasiliense, 1986.

POE, Edgar Allan. A carta roubada. In: _____. **Histórias extraordinárias**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p. 48-68.

Apêndice

MISTÉRIO NA MONTANHA⁶⁹

por Reinaldo Santos Neves

Somos todos ligados à literatura em nossa família. Eu escrevo textos de ficção; minha mulher faz crítica literária. É essa - ou era - a nossa família: minha mulher e eu.

Laura Lemos. Conheci-a numa festa. Chamou-me a atenção porque fumava um charuto. Além disso, era inteligente e tinha paixão por literatura.

Sáímos juntos da festa e passeamos pelo parque. Depois, de volta a casa, dormi e tive um sonho. Contei-lhe o sonho na noite seguinte. Esse sonho daria um bom texto de ficção, ela disse. Mais tarde fomos para minha casa e minha cama. De madrugada, enquanto ela dormia, sentei-me à mesa da copa e converti num texto o sonho da véspera. Acrescentei uma coisa aqui, outra ali, mas, no quase todo, era o sonho convertido em texto. Que ela leu assim que acordou. O texto não está ruim, disse ela, mas o sonho é melhor.

Ali começamos nossas carreiras, ela de crítica literária, eu de autor de ficção. Ela foi mais longe que eu: fez mestrado, fez doutorado, tornou-se professora universitária. Quanto a mim, não fiz mais do que algumas ficções, um livro a cada três, quatro anos, recebidos com simpatia pela crítica, menos pela crítica de Laura. Era a primeira leitora de meus textos, mas não gostava deles. Gostava da literatura de nossos vizinhos, escrita naquele

69 O conto esteve disponível em: <<http://bravonline.abril.com.br/materia/misterio-montanha-ficcao-inedita>>. Acesso em: 21 fev. 2014. Com o fim da revista, não há mais este acesso.

dialeto -o hispanículo -que arreda nossa própria língua. Não é dialeto, é idioma, dizia Laura. Não para mim, dizia eu.

Laura escolheu como projeto de doutorado um romance de Tito Hastaluego, *Mistério na Montanha*. Fez sucesso, a tese, no meio acadêmico. Mereceu, aliás, carta do próprio Hastaluego, escrita naquela língua bufa.

Tempos depois, Laura recebeu uma bolsa para estudar toda a obra de Hastaluego. O projeto incluía uma entrevista pessoal com o grande autor. Viajamos juntos para a Vespúcia. Era um país agreste, e Hastaluego morava na cidade de Sebástol, no meio das montanhas. A estada em Sebástol me incomodou: fazia frio e falava-se aquela língua que me feria os ouvidos como uma paródia da minha própria e, por extensão, de mim mesmo como pessoa, como escritor.

Hospedamo-nos num hotel cercado de pinheiros. Minha mulher deu início à série de entrevistas com Hastaluego. Recusei-me a acompanhá-la à casa dele, no alto de uma montanha. Recusei-me a conhecê-lo. Constrangia-me a condição de escritor menor? A paixão de minha mulher pela literatura naquela língua? Pela ficção de outro que não eu? Não sei. Passava as manhãs caminhando pelas montanhas. À tarde rabiscava um esboço de romance. À noite descia à cidade para ver as putas nas calçadas e tomar um chocolate quente no Bar Moritz. Ali Laura se juntava a mim e subíamos os dois de volta ao hotel.

No hotel conheci um hóspede: Hoyos. Na minha solidão acolhi-o como companheiro. Era de poucas palavras e me acompanhava em meus passeios monteses. Uma noite encontrei-o no Bar Moritz. Vinha da cama de uma puta, onde passara a tarde. Eu estava em minha segunda xícara de chocolate. O garçom trouxe-lhe uma xícara fumegante e, para mim, um telefone sem fio. Era Laura, muito excitada: descobrira a essência da obra de Hastaluego: pernoitaria na montanha para não cortar a inspiração. Hoyos deu um sorriso e disse uma palavra que não entendi. Laura perguntou: Quem está aí com você?. Eu disse quem. Escute, ela disse: Saia logo daí e volte para o hotel.

Ergui-me para sair e Hoyos ergueu-se também. Saímos os dois em silêncio. A noite estava fria e o carro dormitava no estacionamento. Outro carro veio saindo devagar e parou junto a nós. Havia dois homens dentro. O passageiro baixou o vidro: era Tito Hastaluego. O rosto equino, a barba hirsuta, os compridos cabelos, o charuto entre os dentes — eu o teria reconhecido ainda que nunca o tivesse visto nas contracapas de seus livros.

Hoyos exclamou: Carajo. Até nossos melhores palavrões eles copiam e desfiguram. A mão de Tito assomou à janela do carro. Empunhava uma arma. Vi os clarões, ouvi os tiros, e Hoyos desabou em terra. Tito encarou-me, a arma apontada para meu peito. Não me movi. Não atirou. Disse alguma coisa ao motorista e foram embora.

A polícia cozinhou-me a noite inteira num interrogatório todo ele versegado naquela língua pejorativa. Hoyos era jornalista influente na capital: Nicolás de Hoyos. Ninguém sabia o que fazia ali em Sebástol, muito menos eu: mas esperavam que eu dissesse. Conteí toda a verdade, menos alguns detalhes. Não identifiquei carro nem assassino. Não queria me envolver em questões que não me diziam respeito.

De manhã descobriu-se um corpo de mulher num pardieiro próximo ao Bar Moritz: era a puta com quem Hoyos passara a tarde. Os detetives perderam o interesse em mim e fui dispensado. Quando cheguei ao hotel, Laura já estava lá: soubera de tudo pela outra pessoa envolvida no caso. Aconselhou minha volta imediata para casa. Eu corria perigo. Perguntei: Então ele se arrependeu de não ter feito o que não fez? Não, disse ela; não é ele, são os outros. Querem você morto para não contar o que viu. Mas não conteí nada, eu disse; nem vou contar. Nós sabemos, Laura disse, mas eles temem que cedo ou tarde acabe contando. E você, eu disse, não vem comigo? Ela disse que não. Sou o álibi dele. Para todos os efeitos, passou a noite toda comigo. Vai mentir por um assassino?, perguntei. A obra dele vale muito mais que isso, ela disse. Está dormindo com ele?, perguntei. Não, Laura disse, sem se ofender com a pergunta. Foi a pergunta errada. A pergunta certa seria: Está trepando com ele?.

Desci para a capital e procurei ajuda na embaixada. O embaixador era afetado e presunçoso; tratou-me com desdém. Não conhecia meus livros. Conhecia os de Hastaluego, que ocupavam lugar de honra em sua estante, entre os de Gide, os de Hemingway.

Passaram-se cinco anos sem que eu visse Laura. Seu testemunho livrara Hastaluego de processo: além disso, não se descobriu motivo para o crime: Hoyos e ele nem se conheciam. Logo soube que Laura se tornara amante oficial do grande escritor. Vi fotos em que ela aparecia a seu lado. Era respeitada, minha mulher, como especialista na obra de Hastaluego; dava aulas numa universidade de Vespúcia e falava e escrevia no dialeto do país.

Nesses cinco anos recebi cinco cartas de Laura. Que eu me cuidasse, ainda corria perigo. Alguma coisa na primeira carta insinuava que ficara com Tito para me proteger; para saber as intenções dos outros contra mim. Irritou-me ver que já escrevia algumas de nossas palavras na ortografia hispanícula. Mas não mentira ao dizer que eu corria perigo. Duas vezes, nesses cinco anos, tentaram contra minha vida. Escapei, Deus sabe, por milagre.

O que fiz todo esse tempo? Publiquei mais um livro. Estive - meu diário é testemunha - com 47 putas diferentes, o que não é muito em 260 semanas. Não queria saber de namoradas, nem amantes, nem esposas. Ligava, escolhia o tipo físico, consumia, pagava e não tinha obrigações conjugais nem afetivas.

No sexto ano tentaram de novo matar-me. Desta vez o pistoleiro foi abatido por um policial assim que sacou a arma: outro milagre: a quantos ainda me daria direito a lei das probabilidades?

Logo depois recebi carta de Laura. Tito convencera os outros a deixar-me em paz. Queriam, porém, que eu assinasse uma declaração explícita de que não fora Tito Hastaluego o homem que eu vira atirar em Nicolás de Hoyos.

Um mês depois, Hastaluego veio à minha cidade participar de um congresso de literatura. Laura veio junto: sua conferência sobre a obra dele encerraria o congresso. Ligou, queria um encontro comigo. Chamei-a ao chalé onde eu morava, no alto da montanha, que aqui também temos montanhas. Ela veio. Estava mais madura e mais linda. Beijou-me de leve os lábios. Trazia o documento que me cabia assinar. Passou-me uma caneta. Era uma caneta-tinteiro, folheada a ouro, que achei vulgar; sem dúvida, presente de Tito. Assine aqui, disse ela. Vi que o texto estava escrito no dialeto do inimigo: cada palavra escarnecia de mim. Assinei ríspido. Laura suspirou aliviada. Pronto, agora está tudo bem. Lá se foi feliz até a porta da varanda e abriu-a. Tito Hastaluego entrou em minha casa. Trazia um charuto entre os dedos. Levantei-me, o escritor menor diante do grande escritor.

Ele era enorme. A barba tinha fios grisalhos e o cabelo também. Ficamos ali olhando um para o outro. Ele fumando, eu não.

Nunca li nada seu, ele disse, lá na língua dele. Laura disse que não valia a pena.

Também nunca li nada seu, eu disse, na minha língua. Laura disse que valia.

Ele soltou a fumaça de soslaio. Por que nunca contou nada? - perguntou. Aquilo não me dizia respeito, respondi. Vocês, que falam a língua que falam, que se entendam.

Ele estendeu-me a mão, eu a apertei. Então acabou, Laura disse, emocionada. Acabou, Tito disse. Olharam para mim, esperando que eu dissesse alguma coisa. Tirei o revólver do bolso do casaco. Vi o susto nos olhos de Tito. Adivinhei-o nos olhos de Laura.

Isso não está no sonho, exclamou ela.

Mas está no texto, respondi.

E atirei. Ele era enorme. E eu, mesmo sendo um escritor menor, não podia errar.

METAFICÇÃO E IRONIA

EM “HERÓDOTO, IV, 196”,

DE REINALDO SANTOS NEVES

Wolmyr Aimerê Alcantara Filho⁷⁰

Introdução

Os contos de Arthur Conan Doyle com seu personagem Sherlock Holmes começam, muitas vezes, da mesma forma: o detetive e seu leal ajudante – e também narrador de seus casos, sempre vitoriosos – Dr. John Watson, sentados na sala do apartamento que compartilham, na 221-B, da Baker Street, conversando ao redor da lareira.

O assunto varia, mas o leitor acostumado a essas histórias já sabe que em breve um caso se iniciará. Este pode surgir a partir dos passos de alguém na rua, que inesperadamente ganham a sala onde conversam os heróis, e apresenta um mistério ou um enigma. Pode ainda vir das reminiscências sobre histórias passadas, casos resolvidos por Holmes, que Watson agora se põe a contar. São comuns, também, cartas endereçadas a Sherlock com pedidos de ajuda, aos quais ele atende, mas somente se lhe despertarem o interesse e o espírito investigativo.

O conto “Heródoto, IV, 196”, do escritor capixaba Reinaldo Santos Neves, parte de um começo semelhante, com Holmes e Watson ao pé da lareira, lembrando casos antigos. Watson observa que na estante há dois livros iguais, dois exemplares das *Histórias* de Heródoto de Halicarnasso, quando ele pensava haver apenas um. Holmes explica-lhe que o outro

70 Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes) – <wolmyralcantar@gmail.com>.

exemplar é uma evidência de um antigo caso. Passa então a relatar ao amigo essa história, que envolve a morte misteriosa de um proprietário rural chamado Henry Trask, encontrado em sua biblioteca com um tiro na têmpora direita, e alerta para o caráter ético que esse caso tomou, o que faria com que devesse ser classificado entre seus fracassos.

Contratado pela viúva do morto, Holmes vai a campo investigar. Após ler os depoimentos, conversar com as pessoas da casa e dos arredores, depara-se com o que entende ser uma pista: um livro, encontrado virado de costas sobre a escrivaninha onde Trask se matara – ou fora morto. Trata-se exatamente de um exemplar das *Histórias* de Heródoto de Halicarnasso.

Segundo a viúva, o volume jamais fora visto por ela naquela casa, algo do qual tinha certeza. Entretanto, a folha de rosto trazia a assinatura do morto, um local (Oxford) e uma data (1850). Com base nisso, a própria polícia começou a aventar a hipótese de que alguém – um possível assassino – o trouxera consigo e o havia deixado, por razões não reveladas, junto do morto. Tratar-se-ia de um crime de vingança, por conta de algo feito por Mr. Trask no passado contra certas pessoas. O recebimento de telegramas misteriosos endereçados a ele e certas conversas com a esposa apenas reforçaram essa suspeita.

O detetive passa então a demonstrar uma curiosidade singular pelo livro, interessando-se pela página em que fora achado aberto. Graças a Mr. Morrison, o magistrado encarregado do caso, o trecho foi localizado: era o fim do tomo IV. Analisando os parágrafos desse trecho, chama a atenção de Holmes um em especial, o de número 196, em que Heródoto fala sobre o comércio entre os nativos da Líbia e os carquedônios.

Na verdade, o detetive passa a acreditar que essa passagem do livro é a chave do mistério para o que aconteceu a Henry Trask. Começa, assim, a interrogar o magistrado, que conhece a história da Líbia. Descobre ser esse o nome que os gregos davam à África, local onde a vítima fizera fortuna, na juventude.

Certas folhas e flores secas, não pertencentes à flora inglesa, guardadas em algumas páginas do livro, ajudam a reforçar as suspeitas de Holmes, a saber: aquele que viera “cobrar a dívida” devia ter relação com o tempo em que a vítima permanecera em solo africano, nos idos de sua juventude, um sócio, possivelmente. Segundo o magistrado, Henry Trask de fato tivera um sócio, um homem chamado John Bascom, que, segundo Trask revelara uma vez, morrera no deserto. De posse dessas informações, Holmes usa o

telégrafo e descobre que, no dia seguinte, um vapor para Dakar, capital do Senegal, África, partirá e que um dos passageiros chama-se exatamente John Bascom.

Holmes então viaja em busca de confrontar Bascom, que, acredita, é o assassino do proprietário inglês. Falando-lhe frente a frente, entretanto, tem uma surpresa. O ex-sócio não matara Trask. De fato, este, à visão do antigo parceiro de negócios, que abandonara com os nativos, como mercadoria, em troca de ouro, suicidou-se com um tiro na têmpora. Bascom não guardava rancor do velho parceiro. Entendia que devia ficar como escravo e ficou. Se voltou, foi para oferecer-lhe uma justificativa ética. Éticos também eram os nativos, os negros do ouro, que tratam seus escravos com direitos, vantagens e até regalias, na opinião de Bascom. O detetive, assim, o deixa seguir viagem de volta para a servidão, aparentemente estupefato com o que ouviu, pois foge à lógica e à ética britânicas, à qual está acostumado.

Tradição e rasura

Para Todorov, a história de mistério tradicional traz certos elementos que podem ser observados com certa regularidade. Um dos mais relevantes seria a existência de duas histórias – a primeira, do crime, e que de fato não é contada; e a segunda, da investigação sobre o crime:

A primeira, a do crime, é de fato a história de uma ausência: sua característica mais justa é que ela não pode estar imediatamente presente no livro. Por outras palavras, o narrador não pode transmitir-nos diretamente as réplicas das personagens que nela estão implicadas, nem descrever-nos seus gestos: para fazê-lo, deve passar necessariamente pelo intermediário de uma outra (ou da mesma) personagem que contará, na segunda história, as palavras ouvidas ou os atos observados. O estatuto da segunda é, como vimos, igualmente excessivo: é uma história que não tem nenhuma importância em si mesma, que serve somente de mediadora entre o leitor e a história do crime (TODOROV, 2003, p. 96).

Podemos dizer que o conto de Neves respeita essa característica da história de enigma. De fato, em aparência, o conto é bastante tradicional,

não fossem algumas pequenas marcas presentes na narrativa, as quais agora vamos pontuar e que acabam por desestabilizar o gênero, ou, melhor, refletir sobre sua própria construção, problematizando-o. Essas “pistas”, marcas do texto de Reinaldo Santos Neves, apontam para elementos metatextuais, ironia e intertextualidade, como observaremos a seguir.

A primeira delas é um encontro, que de fato tem interesse apenas pontual para o enredo, mas importa a nós pelo potencial de desestabilização – da narrativa e, por conseguinte, do leitor – que traz. Ocorre quando Holmes, tomando café em um hotel, já à caça de Bascom, passa mal e é acudido por um médico. A cena é a seguinte:

Holmes tomou em Southampton o noturno para Portsmouth, onde chegou de manhã cedo. Hospedou-se no Hotel Regina. Ali, ao sentar-se para o desjejum, passou mal. Teve uma tonteira, em parte porque mal comera ou bebera desde que deixara Minstead, em parte devido à excitação provocada pelo sentimento de que estava perto da presa. Por sorte sua, a uma das mesas do salão estavam sentados dois cavalheiros que às vezes tomavam juntos no hotel o café da manhã, um dos quais, sendo médico, acorreu a dar-lhe assistência. [...] Para melhor assegurar que o enfermo seguiria sua recomendação, o médico fez convite a Holmes para juntar-se a ele e ao seu amigo na mesa deles, que dava para a varanda. Ali foram feitas as apresentações. O médico chamava-se Arthur Conan Doyle, era natural de Edimburgo e muito jovem, não tanto mais que vinte e quatro anos. Seu amigo, cujo sobrenome por coincidência era o mesmo que o meu, pois chamava-se James Watson, era presidente da Sociedade Científica e Literária de Portsmouth.

— Da qual o Dr. Doyle, — disse Mr. Watson, — participa em ambas as capacidades, já que, além de médico, tem veleidades literárias (NEVES, 2013, p. 213).

Como se observa, invade a cena do conto, transformado em personagem, um alter ego do criador de Sherlock. Ao lado dele, faz-se também presente um duplo do amigo de Holmes, James Watson, que não é médico, mas presidente de uma sociedade inglesa.

Ao inserir um duplo de Watson e um personagem com o mesmo nome do autor, que compartilha com este algumas características, como ser

aspirante a escritor e médico, a narrativa desestabiliza a instância da ficção, justamente por chamar atenção sobre si, tornando-se então metaficção.

A metaficção, segundo Linda Hutcheon (1984), é um procedimento da pós-modernidade que visa refletir sobre o estatuto da ficção. Ao chamar a atenção para o próprio fazer literário, problematizando as instâncias do ficcional e da representação, a metaficção traz para o primeiro plano a própria escrita.

Para Hutcheon (1984):

“Metafiction”, as it has now been named, is fiction about fiction—that is, fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity. “Narcissistic” – the figurative adjective chosen here to designate this textual self-awareness—is not intended as derogatory but rather as descriptive and suggestive, as the ironic allegorical reading of the Narcissus myth which follows these introductory remarks should make clear (HUTCHEON, 1984, p. 1).

Observamos aqui que o termo *narcissistic*, narcísico, usado pela autora não se refere ao autor, mas a um tipo de escrita autoconsciente, de cunho introspectivo, introvertido. Essa forma de narrar, que teria em *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, um bom exemplo, tem grande arrefecimento durante o advento do realismo, no Oitocentos, mas torna a se fortalecer a partir do século XX.

Tematizar a própria ficção, para Hutcheon, é também discutir sobre o lugar e o papel da ficção, bem como a natureza complexa do fazer literário, que, longe das ilusões de representação exata do realismo, pode se dedicar a problematizar a própria representação. O leitor, nesse contexto, apareceria como um personagem importante, convidado também a participar do processo de produção, por meio da interpretação da obra literária.

A tematização do fazer artístico e a inserção do leitor voltaram, na chamada pós-modernidade, e com enorme força, a fazer parte dos textos de literatura. Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Paul Auster, Silviano Santiago, Reinaldo Santos Neves são alguns exemplos de escritores que se utilizam dessa forma em seus trabalhos.

Tal procedimento, presente no conto de Neves em questão, isto é, “Heródoto, IV, 196”, parece dialogar diretamente com a história das lei-

turas da obra dolyana com seu famoso personagem. O artifício literário de fazer Watson narrador e testemunha dos casos de Holmes criou, em parte do público, segundo o próprio Arthur Conan Doyle, certa ilusão de que os contos poderiam ser relatos verídicos, e os verdadeiros moradores da 221-B, da rua Baker, relatam ter recebido, à época da publicação dos primeiros trabalhos, inúmeras cartas de leitores endereçadas a... Sherlock Holmes. Dessa forma, nada mais apropriado que jogar com essas instâncias ficcionais e não ficcionais em um conto-homenagem, perfazendo, aqui, o caminho oposto: se enquanto Doyle procurava tornar Holmes o mais “real” possível, Neves nos recorda, no episódio, seu caráter literário, de invenção⁷¹.

Outro momento-chave, em que um procedimento semelhante é usado, está logo no início da narrativa. Holmes está comentando sobre o “outro Heródoto” na estante:

— Na verdade, Watson, tínhamos realmente um só. O outro, que lhe chamou a atenção, encontrei ontem ao remexer os arquivos de velhos casos. Esse exemplar é uma das peças de evidência do caso Trask. Achei, porém, que, sendo antes de tudo um livro, deveria estar entre os de sua espécie, e por essa razão juntei-o aos outros. Ou talvez quisesse escondê-lo e, seguindo os ensinamentos de Monsieur Dupin, meu precursor e meu rival, *escondi-o em nossa estante*. O que não funcionou, porém, com você (NEVES, 2013, p. 201-202).

A referência a Monsieur Dupin é duplamente curiosa. Trata-se, em primeiro lugar, de uma intertextualidade, já que Dupin é personagem-detetive de Edgar Allan Poe, autor considerado pela tradição literária o precursor das narrativas de detetive.

O gênero policial foi criado por Edgar Allan Poe no século XIX, a partir da inserção do “detetive” Auguste Dupin nos contos de mistério “Os crimes da rua Morgue” (1841), “O mistério de Marie Roget”

71 Diz o próprio Conan Doyle: “Creio que nunca me dei conta de que Holmes se tornara uma personalidade real para os leitores mais ingênuos até que ouvi uma história muito lisonjeira de escolares franceses em excursão que, perguntados sobre o que queriam ver primeiro em Londres, responderam unanimemente que gostariam de ver a casa do sr. Holmes em Baker Street. Muitos já me perguntaram qual era a casa, mas isso é uma questão que, por excelentes razões, não esclarecerei” (DOYLE, 2004, p. 48).

(1842) e “A carta roubada” (1845). [...] Dupin serviu de modelo para o gênero policial, pois apresentou e definiu os traços característicos da figura do detetive, quais sejam, o caráter analítico, racional, a capacidade de encontrar a resolução de um enigma pela lógica a partir de um método de investigação (MASSI, 2011, p. 15).

No terceiro e último conto com Dupin, “A carta roubada”, temos o caso de uma carta que precisa ser encontrada pelo detetive, e de fato é, apesar do fracasso dos investigadores da polícia. Dupin descobre a localização da carta roubada, que, ao contrário do imaginado por todos, não está em um lugar escondido, mas justamente à vista de todos.

Os “ensinamentos de Monsieur Dupin” citados por Holmes rezam que, se o desejo é esconder algo, não se deve fazê-lo em nichos elaborados, os quais serão os primeiros locais de busca, mas onde menos se imaginaria, isto é, em um lugar óbvio, sobre uma lareira, entre o restante da correspondência, talvez.

O que há de interessante em Sherlock citar Dupin? Ele já o havia mencionado, anteriormente, na primeira história de Doyle em que aparece, *Um estudo em vermelho*. A diferença, aqui, pequena a princípio, mas realmente instigante, é que Holmes não parece citá-lo como o fez antes, como um ser oriundo da ficção, mas como parte de seu próprio mundo ficcional, isto é, da sua realidade. Dupin e Holmes, no conto de Neves, pertencem ao mesmo universo.

O efeito causado por essas estratégias metaficcionais é, num primeiro momento, desestabilizar o leitor acomodado à narrativa policial mais tradicional. Lembremo-nos do final de “Continuidade dos parques”, de Julio Cortázar:

Corrió a su vez, parapetándose en los árboles y los setos, hasta distinguir en la bruma malva del crepúsculo la alameda que llevaba a la casa. Los perros no debían ladrar, y no ladraron. El mayordomo no estaría a esa hora, y no estaba. Subió los tres peldaños del porche y entró. Desde la sangre galopando en sus oídos le llegaban las palabras de la mujer: primero una sala azul, después una galería, una escalera alfombrada. En lo alto, dos puertas. Nadie en la primera habitación, nadie en la segunda. La puerta del salón, y entonces el puñal en la mano, la luz de los ventanales, el alto respaldo de un

sillón de terciopelo verde, la cabeza del hombre en el sillón leyendo una novela (CORTÁZAR, 2009, p. 12-13).

Tal qual o personagem-leitor de Cortázar, que é surpreendido pelo assassino da ficção a qual estava confortavelmente consumindo na sua poltrona de veludo verde, também o leitor de Neves deve acautelar-se.

Assim como em *O nome da rosa*, de Umberto Eco, romance que também dialoga com a obra de Doyle⁷², o conto de Reinaldo traz um livro como motor da narrativa. Em Eco, tratava-se do segundo tomo da *Poética*, de Aristóteles, considerado perdido. No conto de Reinaldo, são as *Histórias*, de Heródoto de Halicarnasso. Acreditamos que a escolha do livro e do autor não são mero acaso.

De acordo com Tiago da Costa Guterres (2011), a obra de Heródoto marca uma diferença considerável nos estudos sobre história em relação a seus predecessores. Em seus textos, vê-se diminuída a presença dos deuses como guardiões da verdade, ampliando-se o papel do historiador enquanto investigador do passado, colhendo, para isso, informações de fontes diversas, predominantemente de origem humana.

Assim, as *Histórias* de Heródoto de Halicarnasso representam um desvio. Diferente dos poetas inspirados pelas Musas, Heródoto investiga. Ele preenche (ou ao menos busca preencher) a lacuna deixada pela ausência das deusas inspiradoras a partir de uma laboriosa busca por informações, providas de numerosas pessoas de culturas e visões de mundo diferentes. [...] A autoridade herodotiana provém essencialmente de sua investigação, de caráter humano e por isso lacunar (GUTERRES, 2011, p. 171).

Pela descrição acima, acabamos tentados a aproximar essas duas figuras, os “investigadores” Heródoto e Holmes.

Nas histórias de Doyle, como sabemos, Holmes é um incansável defensor do método investigativo, racional e objetivo. Fruto do positivismo

72 Os nomes dos protagonistas traem a tentativa de diálogo de Eco com Doyle: o frade-investigador que protagoniza *O nome da rosa* chama-se Guilherme de Baskerville, referência à novela *O cão dos Baskerville*, e seu ajudante, cujo nome é Adso de Melk, pode ser entendido como corruptela de “Watson”. De fato, mais do que por conta dos nomes, os papéis de ambos fazem lembrar os dos personagens de Arthur Conan Doyle.

e outros cientificismos, correntes de pensamento em alta no século XIX, o método de Sherlock respeita as máximas da dedução e nunca se deixa levar pelo apelo que o sobrenatural teima em soprar como solução para os enigmas.

Em ao menos duas histórias (a novela *O cão dos Baskerville* e o conto “A vampira de Sussex”), o aparente sobrenatural é posto abaixo pelo detetive, que prova, por meio de sua arte investigativa, pautada exclusivamente nas leis dos homens, que todo mistério é sempre assunto humano e nunca de deuses ou demônios, ou de quaisquer seres de mundos além do nosso.

Vemos Holmes dizer a Watson, a respeito de seu método investigativo:

Na qualidade de médico, Watson, deve saber. Na Revista Antropológica do ano passado, você encontrará duas breves monografias de minha lavra sobre o assunto. Examinei, por isso, com olhos de entendido, as orelhas contidas na caixa, e verifiquei cuidadosamente suas peculiaridades anatômicas. Imagine, pois, meu espanto quando, ao olhar para a srta. Cushing, reparei corresponder sua orelha à orelha feminina que eu acabara de inspecionar. Não era possível pensar em coincidência. Ali estava o mesmo encurtamento da aurícula, a mesma curva larga do lobo superior, a mesma circunvolução da cartilagem interna. Em todos os pontos essenciais, era perfeita a semelhança. Percebi logo a enorme importância de tal observação. Era evidente ser a vítima uma consanguínea e até, provavelmente, parente muito próxima. Comecei a falar-lhe de sua família, e você se lembra que ela nos propiciou informações particularmente preciosas (DOYLE, 2009, p. 2).

Para além de simples chiste de autor, a aproximação entre o historiador, que tem existência real, e o investigador, que é de papel, aponta mais uma vez para a contribuição de Reinaldo Santos Neves para a metaficção, se a entendemos como esse olhar que perscruta o próprio fazer escrito, problematizando-o, questionando-o enquanto forma.

Considerações finais

Percebemos, assim, no conto “Heródoto, IV, 196”, um forte componente metatextual e intertextual, que dialoga com outras obras da contemporaneidade, quanto à problematização da representação. Sempre que nos

sentimos imersos no enredo e na narrativa, um elemento nos puxa de volta, como a nos lembrar que o que estamos lendo é ficção.

Tal procedimento dialoga diretamente com as estratégias de Arthur Conan Doyle, que, na tentativa de tornar seu herói crível, ajudou a ampliar o mito de que era um ser real. Neves, na contramão desse procedimento, ratifica a ficcionalidade de Sherlock. Mais: leva, no conto, o alter ego do próprio criador a encontrar sua criatura.

Misturando assim as instâncias do ficcional e do real – que faz de Dupin um “precursor e rival” de Holmes, no universo do conto –, Neves não nos deixa esquecer que o que lemos é ficção e artifício. Tudo isso cria um ambiente irônico para o leitor, que deve manter acesa a atenção e o cuidado para não cair no crime maior – o de se deixar enredar por uma história.

Referências

CORTÁZAR, Julio. Continuidad de los parques. In: _____. **Final del juego**. Madrid: Santillana, 2009.

DOYLE, Arthur Conan. A verdade sobre Sherlock Holmes. In: _____. **Aventuras inéditas de Sherlock Holmes**. Trad. Lia Alverga-Wyler. Porto Alegre: L&PM, 2004.

DOYLE, Arthur Conan. **Um estudo em vermelho**. São Paulo: Melhoramentos, 2009.

HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. 2. ed. New York: Methuen, 1984.

MASSI, Fernanda. **O romance policial do século XXI**: manutenção, transgressão e inovação no gênero. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011.

NEVES, Reinaldo Santos. Heródoto, IV, 196. In: _____. **Heródoto, IV, 196**. Vitória: Causa, 2013.

TODOROV, Tzvetan. Tipologia do romance policial. In: _____. **As estruturas narrativas**. Apresentação e trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2003.

Este impresso foi composto utilizando-se as famílias tipográficas ITC Officina Serif e Adobe Caslon. Sua capa foi impressa em papel Supremo 300 g/m² e seu miolo em papel Alta Alvura 75g/m², medindo 15,5 x 22,5 cm, com uma tiragem de 300 exemplares.

Impresso pela Coordenação de Serviços Gráficos da Ufes.

É permitida a reprodução parcial desta obra, desde que citada a fonte e que não seja para qualquer fim comercial.



COORDENAÇÃO DE
SERVIÇOS GRÁFICOS



EDUFES