

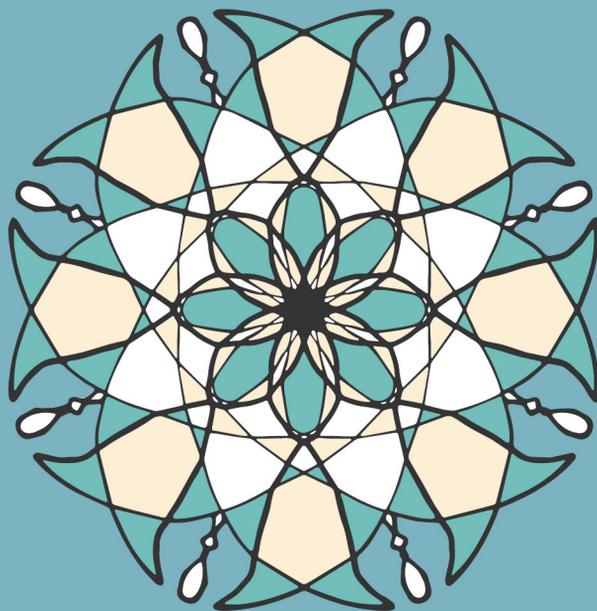
SÉRIE LITERATURA & INTERCULTURALIDADE

Luciano B. Justino (Org.)

POIESIS DO REAL

LITERATURA E MULTIPLICIDADE

VOL 1





Universidade Estadual da Paraíba

Prof. Antonio Guedes Rangel Junior | *Reitor*

Prof. Flávio Romero Guimarães | *Vice-Reitor*



Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano Nascimento Silva | *Diretor*

Antonio Roberto Faustino da Costa | *Editor Assistente*

Cidoval Morais de Sousa | *Editor Assistente*

Conselho Editorial

Luciano Nascimento Silva (UEPB)

Antônio Roberto Faustino (UEPB)

Cidoval Morais de Sousa (UEPB)

José Luciano Albino Barbosa (UEPB)

Antônio Guedes Rangel Junior (UEPB)

Flávio Romero Guimarães (UEPB)

Conselho Científico

Raffaele de Giorgi (UNISALENTO/IT)

Jorge Eduardo Douglas Price (UNCOMAHUE/ARG)

Celso Fernandes Campilongo (USP/ PUC-SP)

Juliana Magalhães Neuwander (UFRJ)

Vincenzo Carbone (UNINT/IT)

Vincenzo Miltello (UNIPA / IT)

Jonas Eduardo Gonzalez Lemos (IFRN)

Eduardo Ramalho Rabenhorst (UFPB)

Gonçalo Nicolau Cerqueira Sopas de Mello Bandeira (IPCA/PT)

Gustavo Barbosa Mesquita Batista (UFPB)

Rodrigo Costa Ferreira (UEPB)

Glauber Salomão Leite (UEPB)

Germano Ramalho (UEPB)

Dimitre Braga Soares de Carvalho (UFRN)



Editora filiada a ABEU

EDITORA DA UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA

Rua Baraúnas, 351 - Bairro Universitário - Campina Grande-PB - CEP 58429-500

Fone/Fax: (83) 3315-3381 - <http://eduepb.uepb.edu.br> - email: eduepb@uepb.edu.br

LUCIANO B. JUSTINO (ORG.)

POIESIS DO REAL
Literatura e multiplicidade
Vol 1



Campina Grande - PB
2019

Copyright © EDUEPB

A reprodução não autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

A EDUEPB segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil, desde 2009.

Editora da Universidade Estadual da Paraíba

Luciano Nascimento Silva | **Diretor**

Antonio Roberto Faustino da Costa | **Editor Assistente**

Cidoval Morais de Sousa | **Editor Assistente**

Design Gráfico e Diagramação

Erick Ferreira Cabral

Jefferson Ricardo Lima Araujo Nunes

Leonardo Ramos Araujo

Comercialização e Distribuição

José Igor Macedo Silva

Divulgação

Danielle Correia Gomes

Revisão Linguística

Antônio de Brito Freire

Elizete Amaral de Medeiros

Depósito legal na Biblioteca Nacional, conforme decreto nº 1.825, de 20 de dezembro de 1907.

P749 Poiesis do real: literatura e multiplicidade [Livro eletrônico]. / Luciano B. Justino (Org.). – Campina Grande: EDUEPB, 2019.
2.159 Kb. Vol.1

ISBN 978-85-7879-575-7 (E-book)

ISBN 978-85-7879-574-0 (Impresso)

1.Literatura – Análise e crítica. 2.Literatura e Interculturalidade. 3.Dialogismo. 4. Hemenêutica. 5.Ficção historiográfica. 6.Literatura Comparada. 7.Intermedialidade. I.Justino, Luciano B. [Organizador].

21. ed.CDD 801.95

Ficha catalográfica elaborada por Heliane Maria Idalino Silva – CRB-15/368

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO, 9

Luciano B. Justino

PARTE 1

POIESIS DO REAL E DESEJO MIMÉTICO

REALISMO: INSÓLITA SAÍDA, 12

Antonio de Brito Freire

Marcéu Gautama Soterorudá Brito

REALISMO, VIOLÊNCIA E DESEJO MIMÉTICO NO ROMANCE “ANGÚSTIA”, DE GRACILIANO RAMOS, 44

Antonio Almeida Rodrigues da Silva

VIOLÊNCIA E DESEJO MIMÉTICO EM “MEIA CULPA, MEIA PRÓPRIA CULPA”, DE MIA COUTO, 65

Etiene Mendes Rodrigues

RIVALIDADES EM *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM, 77

Antonio Carlos de Melo Magalhães

“DOIS IRMÃOS”, DE MILTON HATOUM: ESPAÇO DE CONFLITO E VIOLÊNCIA, 88

Cristina Kelly da Silva Pereira

**ELES ERAM MUITOS CAVALOS: NOVO REALISMO E
POTÊNCIA DE NÃO-SER, 108**

Waldívia de Macêdo Oliveira

**A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM LITERÁRIO
“DEUS” NA OBRA DE BORGES *VERSUS* A
PERMANÊNCIA DO REALISMO NA LITERATURA
FICCIONAL, 132**

Fernanda Medeiros de Figueirêdo

**A NÃO NARRATIVIDADE NO MICROCONTO
CONTEMPORÂNEO: PROPOSTAS REALISTAS DA
MICROFICÇÃO, 151**

Franksnilson Ramos Santana

**A PERMANÊNCIA DA FICÇÃO HISTORIOGRÁFICA:
UM ESTUDO DA MESTAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA
EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*, 182**

Vanessa Bastos Lima

***A RAINHA GINGA*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA:
FICÇÃO E REALIDADE NO ROMANCE HISTÓRICO
ANGOLANO, 201**

José Antônio de Souza Júnior

**MANIFESTAÇÕES DE REALISMO NO ROMANCE
MEIO SOL AMARELO
DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE, 221**

Valécio Irineu Barros

**MARCAS DO REAL EM *AMKOLLEL*, *O MENINO FULA*
DE AMADOU HAMPÂTÉ BÂ, 239**

Gabriela da Paz Araújo

**O REAL NA LITERATURA – REFLEXÕES ACERCA
DA REALIDADE: UMA ANÁLISE DAS CRÔNICAS DE
MOACYR SCLiar, 262**

Kyssia Rafaela Almeida Pinto

**MODERNA E CLÁSSICA MÍMESIS LÍRICA DE LUCILA
NOGUEIRA, 286**

André Caldas Cervinskis

**PARTE 2
SEMIOSES DA MULTIDÃO**

**CIDADE E MULTIDÃO EM *PAULICÉIA DE MIL
DENTES*, 304**

Silvanna Oliveira

MACUNAÍMA: TORNAR-SE OUTRO, 324

Andressa Rafaela Araújo Nóbrega

**A ESCRIVIVÊNCIA DOS POBRES: TRÂNSITOS
INTERCULTURAIS, 345**

Roberta Tiburcio Barbosa

**ASPECTOS DA LITERATURA DE MULTIDÃO EM *A
LIGA EXTRAORDINÁRIA*, 358**

Luiz Gustavo de Sá Bezerra

**LOUCURA E MULTIDÃO EM *CEMITÉRIO DOS VIVOS E
DIÁRIO DO HOSPÍCIO*, 368**

João Aleixo da Silva Neto

***O COLETOR DE ESPÍRITOS* DE RAPHAEL DRACCON,
378**

Jullyanna Freire Montenegro Agra

**PARTILHADAS VEREDAS: O ROMANCE DE
GUIMARÃES ROSA ENQUANTO LITERATURA DE
MULTIDÃO, 389**

Mylena de Lima Queiroz

**QUARENTA DIAS: LITERATURA DE MULTIDÃO E A
PRODUÇÃO LITERÁRIA DE AUTORIA FEMININA NA
PARAÍBA, 406**

José de Sousa Campos Júnior

APRESENTAÇÃO

Luciano B. Justino

POIESIS DO REAL: LITERATURA E MULTIPLICIDADE É UM LIVRO QUE INDICIA os muitos estratos de pesquisa do Programa de Pós-graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba. Ele surge dos encontros de 2 disciplinas do PPGLI, “Dialogismo e filosofia do intercultural” e “Tópicos especiais: literatura, multidão, subjetividade”, mas se desdobra para além delas, servindo, de certo modo, de enlace teórico-analítico das três linhas de pesquisa do Programa, a saber: Literatura, memória e estudos culturais, Literatura e hermenêutica e Literatura comparada e intermedialidade.

Assim, memória, hermenêutica e intermedialidade são os três eixos do livro. Os ensaios aqui reunidos dão uma boa medida do modo como se compreende a literatura no PPGLI e, sendo a grande maioria analíticos, também de uma certa ética da crítica que nele se está praticando, menos empenhada em julgar as obras e mais interessada em ver como elas funcionam, com o que fazem rede e vínculo, conforme a instigante sugestão de Gilles Deleuze e Félix Guattari. Por isso a enorme diversidade das obras analisadas, que compreendem vários gêneros literários, o romance, o conto, a crônica, a poesia, a carta e outras que dialogam com a literatura mas não podem ser chamadas propriamente de literárias, seriados de Tv, quadrinhos, filmes.

Há um vetor central que perpassam os textos aqui reunidos, o realismo e sua insistente permanência no contemporâneo, para além de todos os covéis que o enterraram desde a alvorada do século XX.

Se todo debate em torno do realismo implica uma problematização do que se entende por “real”, o livro traz este incômodo, fecundo incômodo, os modos como se concebem os muitos mundos do mundo, sem o viés totalitário de querer exaurir uma verdade única para uma palavra tão escorregadia quanto o fenômeno que ela nomeia.

A divisão em quatro partes dá mostra dos diversos modos de tratar este “real”, para além, inclusive, de todo realismo estreito.

Poiesis do real e desejo mimético reúne textos que abordam diferentes conceitos de “real”, seja numa perspectiva filosófica, semiótica ou literária, quanto dão conta dos vários modos de semiotização do realismo no contemporâneo. Nesta seção sobressai o conceito de “desejo mimético” de René Girard, explorado e discutido por vários autores.

Semiose da multidão traz textos que objetivam pensar a literatura para além de uma chave identitária substancialista, mais conectada aos diferentes estratos do viver sempre em face de alteridades inescapáveis. Ora centrando o foco de análise nos personagens secundários ou em protagonistas minoritários, tais textos ajudam a pensar o contemporâneo fora dos movimentos de sentidos dominantes.

Escrituras do singular, terceira seção do livro, é um desdobramento diferencial da seção anterior, visto direcionarem a análise para modos de produção de subjetividade “locais”, que fazem sobressair aspectos afetivos, étnicos, geracionais, de gênero. Encenam, antes, a multidão como modo de vida alteritária, singular.

Intermedialidades, última seção do livro, aborda os diálogos da literatura com outros processos de produção de sentido, como a nos dizer que só uma visão inter, semiótica, cultural e disciplinar, é capaz de compreender como a literatura faz enlace com a música, os quadrinhos, o cinema, o vídeo.

Enfim, penso que o calhamaço que o leitor tem em mãos permite pensar como a literatura contemporânea, incluindo seus pontos de fuga para além de si mesma, está em boas mãos, nas mãos dos muitos, dentre eles jovens pesquisadores que assumiram o compromisso de pensar o contemporâneo a partir deste gênero do discurso tão antigo quanto nosso próprio devir de “real”, “mas que diabo quer dizer isto?”

Boa leitura.

PARTE 1
POIESIS DO REAL E
DESEJO MIMÉTICO

REALISMO: INSÓLITA SAÍDA

Antonio de Brito Freire

Marcéu Gautama Soterorudá Brito

(...) Abriu-se uma nova era para o pensamento português. O velho Portugal, ainda conservado artificialmente por uma literatura de convenção, morrerá definitivamente...Se a uma ordem social se seguiu uma espécie de anarquia, é isso ainda preferível porque uma contém germens de vida, e da outra nada havia a esperar...Todavia quem pensa e sabe hoje na Europa, não é Portugal, não é Lisboa, cuido eu: é Paris, é Londres, é Berlim. Não é nossa divertida academia de Ciências que resolve, decompõe, classifica e explica o mundo dos fatos e das idéias. É o Instituto de França, é a academia científica de Berlim, são as escolas de Filosofia, de História, de Matemática, de Física, de Biologia de todas as Ciências e de todas as artes, em França, Inglaterra, em Alemanha
(QUENTAL, 1865).

SE OLHARMOS PARA O REALISMO EM PORTUGAL, CONFORME PODEMOS verificar na tese do poeta português Antero de Quental, esse movimento, em seu bojo, remonta uma certa tarefa de abordagem, em pleno século XIX, sobre as rupturas com as ditas submissões

intelectuais às quais Portugal estava submetido nesse momento.

O termo realismo, na atualidade, em si, pode ser considerado, por alguns, como escorregadio, como líquido ou mesmo como um termo com significado impreciso e, por outros, como uma expressão de difícil definição, tanto no tocante ao âmbito artístico, quanto nos literário e filosófico. É como se num dado momento, o propósito maior do realismo fosse denotar seu próprio esgotamento e, noutro momento, renascesse de outras inúmeras formas para continuar lendo e criticando a realidade do mundo.

Desse modo, para que possamos melhorar nossa compreensão e não ficarmos apenas na superficialidade do termo que passamos a reconhecer apenas no século XIX, devemos ampliar nossa relação, enquanto leitores, com o realismo observando-o desde os universais no tocante ao questionamento acerca da realidade existente, onde no período medieval, às luzes dos primórdios da Filosofia Clássica, surgiu uma visão ainda mais dividida sobre tais interpretações.

A partir de Boécio e Guilherme de Ockham, que tinham posicionamentos mais extremos e definidos no período medieval, podemos vislumbrar o panorama da crítica ao modelo realista. Focando nestes dois momentos interpretativos, podemos observar, através do viés nominalista, uma enérgica contraposição ao realismo.

Assim, para entendermos o debate crítico que se desprende em relação ao realismo literário contemporâneo é imprescindível voltarmos ao período medieval com a finalidade de compreendermos o quão polêmico foi e continua a ser o termo realista. Para isso, procuramos observar os bastidores da crítica que se constituiu a partir do sistema teórico de Guilherme de Ockham em plena era medieval.

Inegavelmente, na atualidade é premente um debate efervescente sobre o realismo conforme ele se apresenta, mas para isso, torna-se necessário entendermos que o realismo não é uma qualidade inerente apenas ao ponta pé libertário de jovens intelectuais portugueses do século XIX.

De modo pontual, é preciso notarmos que os primeiros conceitos sobre realismo estão vinculados à assertiva da existência objetiva dos universais (ideias ou formas com existência independente dos objetos em que são percebidos), no sentido platônico, quase são

sinônimos de idealismo.

Neste sentido, uma das questões que toca fundo as indagações humanas refere-se à relação entre o pensamento humano, o mundo que nos rodeia e as palavras usadas para descrever ou o mundo real ou nossos pensamentos em relação a esse mundo real. Assim, desde os primórdios da filosofia medieval a pergunta acerca da relação entre ser, pensar e falar esteve presente e constitui o cerne de um debate voltado para a sociedade em sua amplitude.

Ao olharmos os sistemas filosóficos desenvolvidos nos deparamos com indagações que se tornam o centro das reflexões cotidianas e corriqueiras. Indubitavelmente a indagação acerca da relação entre pensamento, mundo, linguagem e realidade assume um lugar de destaque na Idade Média com a formulação de um questionamento que ficou conhecido como “O Problema dos Universais”.

Se, no âmbito do discurso constituinte, investigarmos a estrutura geral da realidade existente ou da existência das coisas, no centro desse discurso será necessário debater a existência da ontologia como fundamento da lógica. A partir desse questionamento acerca da existência (ou não) do universal e admitindo o mesmo como real, uma pergunta se instala de forma indelével: os universais, fariam parte de uma existência real ou teriam uma estrutura meramente mental?

O problema do realismo no medievo, não é uma novidade para a Filosofia. Poderíamos, à guisa de exemplos, perceber a existência da indagação acima, mesmo que de forma incipiente e sem um tratado específico sobre essa investigação, em Parmênides, no Poema acerca da Natureza, em Aristóteles, no conjunto do seu Órganon, em Porfírio, na *Isagoge*, e, principalmente, em Boécio, na *Consolação da Filosofia*.

Entrementes, tal formulação, sobre o “Problema dos Universais”, encontra sua fórmula dita “clássica” no desenvolvimento do pensamento lógico da Alta Idade Média. O debate teórico entre realistas e nominalistas se constitui na germinação de explicações de sistemas que tentam esclarecer qual é a origem dos “universais” e qual o seu estatuto ontológico. Se esse ambiente discursivo e reflexivo é o solo fértil para o surgimento de respostas para a ontologia dos “universais”, nele encontramos uma tese que se destaca: a teoria nominalista

de Guilherme de Ockham (1285-1347).

Contudo, analisamos de que maneira o modelo nominalista de Ockham, em sua crítica ao realismo, e, com o uso específico de ferramentas da Lógica dos Termos, será posto como “resposta” à indagação do estatuto ontológico dos “universais”. Destarte, é por este viés, que encampamos o presente debate sobre a crítica do nominalismo ockhamiano ao realismo.

O problema da relação entre pensamento, mundo e linguagem não é uma discussão de agora no meio filosófico, mas, esse ponto não é concorde se a pergunta se referir à existência ou não dos “universais” como uma realidade. Há controvérsias em relação a esse ponto, uma vez que o debate remete a duas correntes filosóficas que se contrapõem.

Nossa discussão parte da presença de uma imbricada gama de conceitos que envolve a Lógica Terminista do século XIV, expressa na obra de Ockham a partir das teorias da *Supositio*, *Conotatio* e *Significatio*. Esse leque conceitual do modelo lógico ockhamiano, no viés destas três teorias, suposição, conotação e significação, compõe o cerne da crítica nominalista ao realismo medieval.

Autores como Russell, Quine, Kripke, Fodor e Putnam debatem a amolada e perigosa navalha ockhamiana. Assim, percebemos nos comentários desses autores que a querela entre nominalistas e realistas ainda pode ser vista como “um problema filosófico em aberto”, posto que até hoje ainda reina esta brecha.

Dessa forma, percebe-se a base teórica da crítica nominalista ao realismo na interface entre as teorias de significação, suposição e conotação. Esse debate está centrado, sobretudo, na obra em que tais teorias apresentam sua versão mais elaborada, a saber, a *Summa Logicae*. Para entendermos a amplitude de tal crítica, é preciso estabelecermos comparações entre o sistema desenvolvido por ockham e o legado da tradição representado por realistas como Aristóteles, no *Órganon*, Porfírio, na *Isagoge*, e Boécio, na *Consolação da Filosofia*.

Buscamos as bases de três conceitos inseridos na crítica do pensamento de Guilherme de Ockham ao realismo, a noção de (1) Significação (*significatio*), ligada à ideia de como as palavras e as coisas se relacionam com a realidade do mundo, isto sendo tomado como

uma propriedade do termo e que pode ser conhecida ou identificada por três tipos de significação: natural, representativa e linguística; a noção de (2) Conotação (*conotatio*), responsável pela efetivação de uma dada compatibilização entre o domínio da realidade com o domínio da linguagem; e, por fim, a noção de (3) Suposição (*supositio*), responsável pela propriedade do termo quando este passa a constituir uma proposição, quer seja na qualidade de sujeito, quer na qualidade de predicado.

Posto dessa forma, entendemos esse debate como relevante para o diálogo entre a Filosofia e a Literatura uma vez que essa discussão constitui um exímio exercício de pesquisa para ambas na atualidade estabelecendo um diálogo extremamente necessário.

Evidencia-se, desse modo, o esboço do status ontológico do universal, em relação à sua existência real ou não e a maneira como as indagações no tocante à associação das coisas no mundo e suas representações na mente e na linguagem ocorriam; o que de certa forma suscita interrogações que explicitam como o “problema dos universais” pode ser compreendido no medievo e como era pensada a associação, nesse período histórico, entre o mundo, o pensamento e a linguagem com a realidade.

Contudo, buscamos entender as vertentes teóricas que compõem este embate associativo no destaque ao modelo do realismo, que é, indiscutivelmente, objeto da crítica ockhamiana. Entendemos que os universais são detentores de uma existência real e fundantes das discussões de coisas sensíveis a partir do contexto teórico que embasa o modelo lógico de Ockham. Para isso, é preciso identificar os autores realistas que são alvos de críticas do nosso autor e, de que forma, suas estruturas realistas serviram para demonstrar as teses nominalistas na construção do pensamento de Ockham, principal defensor de que os universais não têm uma existência extramental.

O embate entre nominalismo e realismo, efetivamente, é percebido a partir da composição que forma a concepção e clareza com a qual Ockham monta sua crítica nominalista frente às respostas realistas dadas ao “problema dos universais”. Esta breve distinção é o que dá condições para a tecitura do panorama da crítica do nominalismo ao realismo, que, de acordo com nossa discussão, trata

da crítica a partir da junção das três teorias ockhamianas conforme discorreremos anteriormente.

Iniciemos por tentar entender o significado do termo ‘universal’. Na *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos* podemos ver a definição dada ao “universal”, em seu verbete, nos seguintes termos:

Distinção filosófica tradicional, que tem em traços gerais persistindo ao longo da moderna literatura metafísica e lógico-filosófica. Divide a totalidade das entidades ou dos objetos em duas grandes categorias mutuamente exclusivas e conjuntamente exaustivas: universais, objetos que são em essência repetíveis, exemplificáveis, ou predicáveis de algo; e, particulares, objetos que em essência não são repetíveis, exemplificáveis, ou predicáveis do que quer que seja (BRANQUINHO, 2006, p.761)¹.

Neste sentido, observamos, preliminarmente, que os “universais” se referem a objetos ou entidades predicáveis de algo. O primeiro aspecto fundamental é a importância do “problema dos universais” nas discussões filosóficas em torno do realismo.

A essência do tipo de entidade que Platão tinha em mente é que se opõe às coisas particulares que são dadas na sensação. Chamamos ao que é dado na sensação, ou é da mesma natureza que as coisas dadas na sensação, *particulares*; por oposição a isto, um *universal* será qualquer coisa que possa ser partilhado por muitos particulares e tem aquelas características que, como vimos, distinguem a justiça e a brancura dos actos justos e das coisas brancas. “(...) Não nos detemos naturalmente sobre as palavras de uma frase que não indicam particulares; e se formos obrigados a deter-nos numa palavra que indica

1 Os dicionários de Filosofia de *Cambridge* (2006, p.624-627) e *Abbagnano* (1999, p.982-984), apesar de usarem de outras formulações, apresentam a entrada do verbete com as mesmas características. Optamos por usar a entrada do verbete da *Enciclopédia de termos lógico-filosóficos* por entendermos que é com o tratamento lógico, e não ontológico do problema, que Guilherme de Ockham tratará todos os elementos relativos à ‘querela dos universais’.

um universal, pensamos naturalmente que indica um dos particulares que estão sob o universal” (RUSSELL, 2008, p.153-154).

Duas coisas precisam ser esclarecidas nas palavras de Russell: primeiro que os universais são problemas contraintuitivos; segundo, que a relação desperta pelo “problema dos universais”, desde os primórdios da Filosofia até nossos dias, refere-se à relação entre mundo, pensamento e linguagem. As ideias de Russell, para o presente debate, são fundamentais, dentre elas destacamos, a saber, a afirmação de que o estudo dos “universais” somente faz sentido quando interpretado mediante o escopo filosófico².

O que observamos na Filosofia Contemporânea é que “o problema

- 2 Entendemos que o ‘problema dos universais’ ou a ‘querela dos universais’ ainda se constitui de elemento investigativo no âmbito filosófico. Para compreendermos alguns elementos introdutórios que podem demonstrar a atualidade da pesquisa filosófica acerca da temática citamos alguns periódicos que não só tentam descrever o ‘problema dos universais’, como, também, o apresentam ora no contexto do medievo, ora em uma versão mais afeita aos problemas oriundos da Filosofia Contemporânea, a saber: LANDIM FILHO, Raul. A questão dos universais segundo a Teoria Tomista da Abstração. **Analytica**, Rio de Janeiro: v.12, n.2, p.11-33, 2008; STORCK, Alfredo C. A Constituição das Substâncias materiais e a Acidentalidade da Existência: observações acerca da Ibtikigua e da Semântica Avicenianas. **Cadernos de História e Filosofia da Ciência**, São Paulo: v.15, n.2, p.313-342, 2005; COTE, Antoine. Siger, Avicenna, and Albert the Great on Universals and Natures. **Bochumer Philosophisches Jahrbuch fuer Antike und Mittelalter**. Amsterdam: v.17, p.99-122, 2014; DUMSDAY, Travis. Nominalist Dispositionalism and a Cosmological Argument. **Philosophia Christi**. California: v.16, n.2, p.423-431, 2014; SAMPSON, C. Michael. Universals, Plot and Form in Aristotle’s Poetics. **Animus: A Philosophical Journal for Our Time**. Newfoundland: v.13, p.4-21, 2009; RIVES, Bradley. Laws, the Inference Problem, and Uninstantiated Universals. **Southern Journal of Philosophy**. Memphis: v.52, n.4, p.496-520, 2014; IMAGUIRE, Guido. In.: Defense of Quine’s Ostrich Nominalism. **Grazer Philosophische Studien: Internationale Zeitschrift fur Analytische Philosophie**. Amsterdã: v.89, p.185-203, 2014; DEMETRA, Christopoulou. Dealing with Quine’s “Wolf”: Is 2nd Order Logic Ontologically Committal? **Philosophical Inquiry: International Quarterly**. v.39, n.1, p.63-80, 2015.

dos universais” ainda se constitui como de grande relevância por ser atual³. A pergunta fundamental que fazemos, nesse momento, expressa uma inquietação relativa ao fato de que ao observarmos quando nos servimos das palavras em nosso pensar e falar, quais seriam os objetos em nossos pensamentos referidos por esses símbolos?

E este, também, a nosso ver, é o propósito fundante do realismo desde sua re-aparição em Portugal, com a “Questão Coimbrã”, que de certa forma se constituiu a partir de indagações fundamentais para definir o lugar de Portugal na produção literária universal.

Os formalistas russos elaboram vários conceitos para os teóricos da arte. É assim que Jakobson (1978) pondera a questão: “é uma corrente artística que propôs como seu objetivo reproduzir a realidade o mais fielmente possível e que aspira ao máximo de verossimilhança. Declaramos realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade” (JAKOBSON, 1978, p.120).

Sendo assim, se tomarmos como critério o estabelecimento de um discurso racional de explicações entre a relação das palavras com as coisas e o que se reflete em nosso pensamento, essa tríade suscitaria uma investigação dupla: primeiramente, uma investigação acerca da estrutura geral da realidade existente ou da existência crítica das coisas; segundo, uma investigação que se indagaria acerca de uma certa “ontologia” como fundamento da lógica. Essas duas investigações

-
- 3 Como o objetivo de nossa dissertação está na formulação do problema no contexto do século XIV, não iremos mapear o escopo e as dimensões do ‘problema dos universais’ dentro da Filosofia Contemporânea. Contudo, para aqueles que se interessarem por um breve mapeamento desse problema cf.: OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **A Filosofia na Crise da Modernidade**. 2.ed. São Paulo: Loyola, 1995; PENCO, Carlos. **Introdução à Filosofia da Linguagem**. Trad. Ephraim F. Alves. Petrópolis: Vozes, 2006; MILLER, Alexandre. **Filosofia da Linguagem**. Trad. Evandro Luis Gomes, Christian Marcel de Amorim, Perret Gentil Dit Maillard. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2010; OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**. 2.ed. São Paulo: Paulus, 2001; TUGENDHAT, Ernest. **Lições introdutórias à Filosofia Analítica da Linguagem**. Ijuí: Ed. Unijuí, 2006; IMAGUIRE, Guido & SCHIRN, Matthias. **Estudos em Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Loyola, 2008.

seguem caminhos distintos e dicotômicos⁴.

Entretanto, o que se fixa como produto da investigação acerca do “problema dos universais” seria a busca por um caminho para compreender como pensamos e como relacionamos esse pensamento ao mundo que nos rodeia, ou melhor, à realidade na qual estão inseridos o pensamento, a linguagem com a realidade de uma dada sociedade.

Embora, conforme Russell (2008, p.154), o “problema dos universais” seja concernente à Filosofia, suas acepções e características assumiram pontos idiossincráticos distintos que podem ser aplicados à crítica literária contemporânea completamente apática a esta questão.

Para entendermos o realismo, em sua estrutura filosófica, nosso recorte epistêmico, ocorre dentro do medievo e nesse contexto, o debate acerca do “problema dos universais” assume identidade própria que é marcada por um viés de leitura crítica que se inicia com a herança porfiriana-boeciana da leitura das categorias lógicas de Aristotéles.

A passagem que dá a identidade inicial de toda a discussão do “problema dos universais” na Idade Média pode ser vista no comentário de Boécio à *Isagoge* de Porfírio.

Evitaremos opinar a respeito dos gêneros e das espécies, se são realidades subsistentes em si mesmas ou se existem apenas no espírito; e, admitindo que são subsistentes, se são corpóreos ou incorpóreos e se estão separados das coisas sensíveis ou incluídos nelas. Na verdade, trata-se de um problema muito mais profundo e que exige uma investigação mais extensa⁵.

4 Para melhor compreender esse aspecto conferir as referências apresentadas na nota anterior.

5 *“Mox de generibus et speciebus, illud quidem sive subsistant sive in solis nudisque intellectibus posita sint, sive subsistentia corporalia sint an incorporalia, et utrum separata a sensibilibus an in sensibilibus posita et circa ea constantia, dicere recusabo: altissimum enim negotium est huiusmodi et maioris egens inquisitionis”* (PORFÍRIO, *Isagoge*. trad. de Boécio, **In.: Patrística Latina**, v.64, p.82 *apud* COXITO, 1994, p.294). Para uma melhor precisão acerca da diferenciação entre a formulação do problema dos universais no contexto da Filosofia na Idade Média e sua apresentação hodierna (cf.: COXITO, 1994, p.293-320).

Tomamos a passagem acima como ponto de origem do debate medieval acerca do “problema dos universais”, vez que é fulcral sua delimitação nesse período histórico. Para entendermos o contexto desse debate sobre a “querela dos universais” faz-se necessário, além de entendermos a formulação do problema, mapear as principais correntes que aglutinam as respostas dos filósofos e teólogos dadas ao problema e, sobremaneira, entender qual é o contexto da tradição que se apresenta para Ockham no momento em que ele desenvolve sua teoria.

Esse debate está dividido em duas seções: a “querela dos universais” em seus elementos mais relevantes e as tipologias ou correntes de pensamento que propuseram respostas para os questionamentos suscitados sobre o debate em torno desse confronto.

O presente debate refere-se à tentativa de respostas ao “problema dos universais” no âmbito medieval para compreendermos a crítica literária, mais precisamente, no século XIX, em Portugal.

Assumir a nomenclatura estabelecida para essa discussão no período medieval como sendo a “querela dos universais”⁶, torna-se fundamental para se entender o significado dessa expressão e quais seriam os elementos que estariam subjacentes a ela.

Determinadas indagações foram postuladas por Santos (s/d) da seguinte forma:

De onde provém o “problema” que os Medievais designaram como “Querela dos Universais”? Terá sido o texto fundador da *Isagoge* de Porfírio no século III d.C., que fez eclodir teses fortes chamadas “nominalismo” e “realismo”? Supondo, porém, que o “problema dos Universais” seja um corpus estranho à *Isagoge*, o movimento complexo da exegese do conjunto do corpus aristotélico, que veicula um platonismo residual, terá sido então o responsável pelo emaranhado de conceitos, de objetos teóricos e de problemas dos quais o pensamento medieval extraiu, como uma de suas figuras possíveis, o

6 A esse respeito (Cf.: SARANYANA, 1983, p.145) e também, (Cf.: BEUCHOT, 1981).

problema dos Universais? É possível “ilustrá-lo” intuitivamente? Enfim, o problema se reduz às entidades historiográficas designadas sob as formas de “realismo” e “nominalismo” ou remete a diversos domínios ou disciplinas mais fundamentais que concernem às relações entre ser, linguagem e pensamento, tais como teoria da percepção, ontologia dos qualia, teoria da cognição, semântica e filosofia da linguagem? (SANTOS, s/d, p.1-2).

De acordo com o ponto de vista de Santos na passagem supracitada, “os universais” abrangem uma série de questões que, no fundo, nos remetem para a necessidade de esclarecermos as relações do ser com a linguagem e com o pensamento em seu cotidiano, em sua realidade.

Com uma formulação herdada dos antigos, mas com as necessidades de sua época, os medievais buscam essas respostas numa sequência específica de textos e sob um viés específico, conforme as citações abaixo: “(...) o universal pode ser considerado no duplo aspecto ontológico e lógico, o que, por sua vez, corresponde às duas características do universal: respectivamente a de comunidade e a de predicabilidade”.

Apesar da referência a Sócrates, foi, na verdade, o próprio Aristóteles quem definiu ontologicamente e logicamente o universal.

Ontologicamente, o universal é a forma, a idéia ou a essência que pode ser partilhada por várias coisas e que confere às coisas a natureza ou o caráter que têm em comum. O universal ontológico tem sua expressão mais completa na *Metafísica* de Aristóteles: “(...) o universal, pelo contrário, é comum, pois o que se chama de universal é o que pertence por natureza a muitos seres” (*Met.*, VIII, 13, 1038b 11).

Logicamente, o universal é, segundo Aristóteles,

“o que, por sua natureza, pode ser predicado de muitas coisas” (*De. Int.*, 7, 17 a 39). Trata-se esta última da definição aristotélica clássica de universal: *praedicabile de pluribus*. Efetivamente, a que foi legada à Alta Idade Média e, igualmente, aos séculos XI e XII. Foi ela que constituiu Aristóteles como a primeira das três autoridades a respeito do debate sobre os universais para os dialéticos escolásticos dos séculos XI e XII. As outras duas autoridades foram: Porfírio e Boécio (JÚNIOR, 2001, p.25).

Na discussão acima, o autor aponta elementos importantes para compreendermos a “querela dos universais”, a saber: primeiramente que o problema se inicia pela interface interpretativa dos sistemas filosóficos de três autores distintos, Aristóteles, Porfírio e Boécio; segundo, a referida “querela” nos remete a uma gama de indagações que, nos séculos XI e XII mesclam os campos da epistemologia, da lógica e da metafísica e, terceiro, que o aporte mais forte dessa “querela” está na discussão relativa à possível ontologia da construção de um discurso constituinte.

Podemos observar que a “querela dos universais” é, efetivamente, um problema de cunho filosófico, herdado das leituras de textos da antiguidade tardia, com ressonância em Boécio o qual trará essas leituras para a discussão no medievo. Cabe lembrar que as leituras feitas se inserem no campo do debate interpretativo entre as doutrinas platônicas e aristotélicas⁷.

Disso podemos entender, conforme nos salienta Santos (s/d) que: Sob um aspecto mais preciso, podemos dizer então que o problema dos Universais é uma figura de debate que, desde a antiguidade

7 Tendo em vista o que nos propomos nesse capítulo não cabe uma investigação acerca da forma com que ‘o problema dos universais’ teria sido formalizado pelos sistemas de Platão e de Aristóteles. Existem vários apontamentos que permitem recuar a formulação do problema a um desses autores ou mesmo ao surgimento da especulação filosófica. A esse respeito (Cf.: HAMELIN). Do Realismo Moderado ao Realismo Extremo em Platão. **Journal of Ancient Philosophy**. São Paulo: v.III, n.2, p.1-13, 2009.

tardia, opôs e uniu ao mesmo tempo o platonismo e o aristotelismo. Posições historiográficas restringiram o problema ao conflito entre realistas, conceptualistas e nominalistas e, assim procedendo, fizeram com que o problema dos Universais se tornasse um problema eterno, uma questão que atravessaria a história para além “das rupturas epistemológicas, das revoluções científicas e outras mudanças” (SANTOS, s/d, p.8-9).

As palavras de Santos são claras: a leitura de Boécio mescla platonismo e aristotelismo e abre caminho para uma série de questionamentos que tanto une quanto separa esses dois sistemas⁸. Esse olhar dicotômico, que apresenta rupturas epistêmicas radicais com os textos de Platão e Aristóteles, incrusta um questionamento perene aos que queiram entender as relações epistêmicas entre pensamento, mundo e linguagem.

Então, de fato, como poderíamos definir o “problema dos universais”? Neste ponto, podemos, mediante as palavras de Pedro Leite Júnior (2001), trazer a formulação clássica do medievo para o problema.

Vejamos:

O problema dos universais pode ser definido como aquele que investiga sobre a possibilidade da existência ou não existência dos universais. Ora, tal questão remete a uma segunda inquirição a saber: admitindo-se que os universais existam, pergunta-se: que tipo de existência possuem? Em outras palavras: se existem, sua existência é real ou meramente mental (pensada)? (LEITE JÚNIOR, 2001, p.15).

Entendemos que para uma lúcida compreensão acerca da forma como o “problema dos universais” chega à Idade Média e se transforma em sua formulação específica que aqui denominamos de “querela dos universais”, é necessário uma contextualização propendêutica. Ao buscarmos no medievo, o ponto de partida do “problema dos

8 A esse respeito (Cf., SANTOS). Os argumentos de Boécio (ca. 480-524) *Pro e Contra* os universais no “segundo comentário à Isagoge de Porfírio”. **Síntese**, Belo Horizonte: v.30, n.97, p.187-202, maio/ago., 2003.

universais”, nos deparamos com um texto que indicamos como fundamental: a *Isagoge*, de Porfírio, uma espécie de *Introdução às categorias de Aristóteles*, mas que se configura como um texto importante para a difusão dos questionamentos acerca dos predicáveis.

Em seu texto, Porfírio, apoia-se no livro I dos *Tópicos* aristotélicos, o qual conduz a definição dos quatro predicados que configuram as proposições e os argumentos, a saber: a definição, o próprio, o gênero e o acidente. Aprofundando seus estudos, para uma maior compreensão das vozes aristotélicas, Porfírio acaba por excluir a definição dada pelo estagirita e acrescenta a espécie e a diferença, apresentando, assim, a quinta voz que seria complementar às quatro vozes aristotélicas.

Esse viés interpretativo de Porfírio introduz, para o medievo, uma nova perspectiva de questionamento acerca dos predicáveis, agora compostos por cinco vozes, conforme a visão do Mestre Neoplatônico: o gênero, a espécie, a diferença, o próprio e o acidente (LEITE JÚNIOR, 2001, p.16).

Nas palavras de Porfírio essa seria uma indagação importante acerca dos universais:

Antes de mais, no que se refere aos gêneros e às espécies, a questão é saber se eles são realidades em si mesmas, ou apenas simples concepções do intelecto, e, admitindo que sejam realidades substanciais, se são corpóreas ou incorpóreas, se, enfim, são separadas ou se apenas subsistem nos sensíveis segundo estes (PORFÍRIO *apud* LEITE JÚNIOR, 2001, p.17).

Ao estabelecer essa formulação, o mestre neoplatônico não exaure, nem soluciona o problema, pelo contrário, toma seu tema como “aberto” e não se atreve a tecer uma tentativa de solução para o mesmo por considerar a possibilidade de resposta demasiadamente complexa para um livro introdutório ao estudo da predicação aristotélica.

Ao olharmos o texto da *Isagoge*, mais de perto, observamos que a pergunta fundamental deixada pelo legado porfiriano para o

“problema dos universais” no medievo seria: “Os universais são realidades em si mesmas ou apenas concepções do intelecto?”. A pergunta em questão trouxe à baila duas posições que formam as bases para o embate posterior dos lógicos e filósofos da natureza em busca de uma interpretação plausível acerca do universal, a saber, o realismo e o nominalismo⁹ (LEITE JÚNIOR, 2001, p.18-19).

No embate que ora formulamos, esse vai e vem entre Porfírio e Boécio, nos interessa para que possamos perceber de que modo esse comentário se transformou num problema para os lógicos do medievo. Nesse sentido, cabe investigar como esses comentários foram apropriados por Boécio para uma formulação que envolve de modo interligado a lógica e a ontologia.

Entendemos que a formulação de Santos (2003) aponta o itinerário crítico para compreendermos o papel e a importância de Boécio para o modo como o medievo irá questionar e tentar solucionar o “problema dos universais”.

Assim, vejamos:

(...) a obra de Anício Manlio Torcuato Severino Boécio (ca. 480-524), principal ponto de contato entre a cultura do mundo clássico e a do mundo medieval, adquire importância decisiva na configuração da querela dos Universais: no entrecruzamento de duas tradições – platonismo e aristotelismo – Porfírio recusa empenhar-se em uma pesquisa difícil e formula questões que Abelardo no século XII conhecerá através da tradução e dos comentários latinos de Boécio. Em outras palavras: o grande mérito de Boécio foi o seu trabalho de tradução, interpretação e assimilação dos escritos aristotélicos. Seguindo o exemplo de seus predecessores (especialmente o de Mário Vitorino), Boécio traduz todos os tratados (exceto os Segundos Analíticos) do Organon de Aristóteles e a Isagogê de Porfírio,

9 Para um melhor entendimento acerca do nominalismo e do realismo no contexto medieval, (Cf.: LEITE, 2001, p.18-19).

escrevendo inúmeros comentários sobre os mesmos. Essas traduções e os comentários de Boécio circularam até a primeira metade do século XII como única fonte de conhecimento da lógica antiga e são denominados na Idade Média como *Logica Vetus* (SANTOS, 2003, p.93-94).

Desse modo, fica claro que se o texto base para a discussão do “problema dos universais” é o texto aristotélico, é o questionamento neoplatônico de Porfírio ao texto de Aristóteles que colocará uma indagação sobre a existência dos universais. Contudo, é pela interpretação de Boécio tanto ao comentário de Porfírio, quanto ao texto de Aristóteles que a Idade Média herdou o problema e toda a gama de questionamentos a ela inerentes. Indubitavelmente, é Boécio, o responsável pela formulação do problema no medievo, uma vez que o caráter ontológico acerca do problema, segundo Leite Júnior (2001, p.24) surge com Boécio quando ele coloca o universal como algo de fato existente nos indivíduos.

A herança das leituras e comentários de Boécio colocarão no seio das discussões medievais não só os problemas, mas as tentativas de respostas às indagações por ele apresentadas. Disso decorrem três possíveis conjuntos de teorias que congregaram as tentativas de respostas frente ao “problema dos universais”, a saber, o realismo, o nominalismo e o conceptualismo. Em relação a estas correntes tratadas na História da Filosofia como tipologias dos universais e que congregam as tentativas de resolução do problema na Idade Média, nos deteremos em debater apenas duas: realismo e nominalismo.

REALISMO

Assim, nosso interesse maior é estabelecer uma ponte entre o realismo medieval e o realismo do século XIX mostrando que o termo não é específico nem de um momento nem de outro.

Inicialmente devemos tomar a concepção realista como sendo aquela que afirma que os universais são realidades efetivamente existentes. Para Libera (1998), essa tipologia carrega consigo, como característica principal de sua formulação, *uma assimilação do universal*

a uma coisa extramental (LIBERA, 1998, p.428).

Podemos, a partir dessa noção basilar, entender que o realismo medieval, de certa forma, é diretamente devedor das formulações porfirianas. Entretanto, essa tipologia pode ainda ser dividida em duas visões distintas que, partindo do reconhecimento dos universais como realidades subsistentes, apresentam essas ontologias e suas derivações em locais distintos. Nos referimos a alguns matizes mais conhecidos no âmbito da História da Filosofia Medieval como “realismo platônico” ou “realismo exagerado”, e “realismo aristotélico” ou “realismo moderado” (LEITE JÚNIOR, 2001, p.28).

O primeiro matiz, o “realismo platônico” ou “exagerado”, afirma que os “universais” são realidades existentes de modo efetivo, ou seja, o universal é tido como uma realidade, uma coisa, extramental. Essa afirmação, a de que os “universais” têm uma existência real, implica, necessariamente, que eles possuem uma realidade dissociada do mundo sensível. Essa visão torna o realismo algo mais voltado ao âmbito do platonismo¹⁰ por decorrência da estreita relação com a doutrina das Ideias de Platão. Esta postura e comprometimento ontológico leva esta tipologia a possuir um enorme comprometimento

10 Torna-se necessário entender que a afirmação de ‘realismo platônico’ para essa tipologia não é a união entre essas ideias e aquilo que pode ser expresso nos escritos platônicos. Vale salientar que nesse contexto do medievo o termo platônico era, na verdade, o conjunto de teorias de origem neoplatônicas. As maiores partes das influências dessa posição derivam de Porfírio, que era neoplatônico. Para compreender a distância que guarda o platonismo do neoplatonismo (Cf.: REALE), **História da Filosofia Grega e Romana**. v.VIII. Trad. Henrique Cláudio de Lima Vaz e Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2008. Para melhor entendimento do posicionamento de Platão em seus escritos (Cf.: SANTOS). **Para ler Platão: a ontoepistemologia dos diálogos socráticos**. Tomo I. São Paulo: Loyola, 2008; _____. **Para ler Platão: o problema do saber nos diálogos sobre a teoria das formas**. Tomo II. São Paulo: Loyola, 2008. Outros dois textos são importantes para o entendimento do termo ‘realismo platônico’ para a tipologia dos universais na Idade Média, a saber: ALFÉRI. Pierre. **Guillaume d’Ockham. Le Singulier**. Paris: De Minuit, 1989, p.43; MICHON, Cyrille. **Nominalisme. La théorie de la signification d’Occam**. Paris: Vrin, 1994, p.381.

com entidades abstratas.

O realismo platônico considera que os “universais” são entidades existentes em si mesmas, e que, além disso, são separadas das coisas sensíveis. Essa interpretação apresenta uma espécie de compromisso ontológico com entidades abstratas que são dissociadas dos indivíduos da natureza, mas, com uma natureza na qual é participada por ambos. Essa visão poderia ser entendida como uma espécie de “ontologia da participação”¹¹, como frisa Cirne Lima (1996, p.45), já que os indivíduos compartilham de uma ideia universal anterior e independente deles.

A esse respeito afirma Tugendat (1997):

Segundo Platão, as ideias são como entidades autônomas existentes, desprendidas do ente sensível, isto é, existentes como as próprias coisas particulares – só que seriam supersensíveis; (...) os universais existiriam anteriormente e independentemente dos objetos concretos (*universale ante rem*) (TUGENDAT, 1997, p.103).

O segundo matiz do realismo, o “realismo moderado” ou “aristotélico”, entende os universais como coisas existentes, mas essa existência refere-se a uma essência comum que é compartilhada por todos os sensíveis. Para Leite Júnior (2001), se tomarmos esse matiz, devemos entender que os “universais existem nas coisas e não independentes ou anteriores a elas” (LEITE JÚNIOR, 2001, p.28). Esse matiz toma os universais como concepções do intelecto, mas que possuem seu fundamento nas coisas.

Assim, é imprescindível revermos o posicionamento mais “famoso” dos realistas que é o viés boeciano. O realismo boeciano nos leva exatamente a essa ideia do universal nas coisas. Ele se concentra no meio com o qual se pode conhecer a natureza, garantindo o caráter predicativo dos “universais” através da ideia de comunidade universal¹². O universal para Boécio, está pautado no caráter de

11 Cirne Lima, 1996, p.45.

12 Na ideia boeciana pode-se colocar a noção de comunidade universal como

comunidade, como “aquilo que é comum a vários”, o que não deixa de ser uma visão aristotélica que constitui mais um dado ontológico do que propriamente lógico.

A diferença entre os dois, Boécio e Aristóteles, é que para Boécio, a noção de universal repousa na ideia ontológica de algo que é “comum a muitos”, enquanto que para Aristóteles, sob um ponto de vista mais da lógica do que da metafísica, o universal seria algo “a ser predicado de vários”. Observamos que a dica dada por Boécio à sua leitura dos predicados de Aristóteles coloca a teoria da predicação do estagirita com um viés ontológico do problema justamente na medida em que postula a defesa de que o universal é uma **coisa (res) real** [grifo nosso] nos indivíduos em que ela é comum.

Se tomarmos as formulações das tipologias realistas, quando observamos a pergunta fundamental dos universais, se eles existem ou não, a resposta será sim. Aqui os universais existem, eles são reais, não são frutos do pensamento ou mesmo do uso de uma estrutura lógico-linguística (LEITE JÚNIOR, 2001, p.24-25).

Discutido o significado da tipologia do realismo na ‘querela dos universais’, bem como seus matizes, urge, agora, entendermos o significado da tipologia contrária a essa visão, a saber, o nominalismo.

NOMINALISMO

Em confronto direto com o realismo, no nominalismo, teremos um conjunto de teorias que entendem que os universais não são entidades subsistentes em si mesmas. Para os nominalistas o que existe efetivamente são indivíduos, não os universais. Portanto, no nominalismo, temos uma linha teórica que não considera a existência dos universais, mas, apenas a existência de entidades individuais.

Nesta perspectiva, podemos ver o nominalismo como um antirealismo (LEITE JÚNIOR, 2001, p.29). De acordo com Leite Júnior, temos como características basilares do nominalismo: “a rejeição completa da existência de qualquer entidade universal extramental, seja exterior às coisas, seja enquanto realidade nas coisas; afirmação de que na realidade extramental há unicamente os indivíduos singulares” (LEITE JÚNIOR, 2001, p.29).

aquilo que, por similitude, é comum a vários.

Apesar das características acima serem definidoras do que se considera como nominalismo, naquelas correntes filosóficas que possuem uma ou as duas características supracitadas, conforme o realismo, também encontramos matizes do nominalismo que negam a existência dos universais e os coloca apenas como emissões vocais (*flactus vocis*). Essa postura, entretanto, de acordo com Leite Júnior, é extremista (LEITE JÚNIOR, 2001, p.30).

Acerca dessa possível matização na concepção nominalista dos universais, acrescenta-nos o comentador:

Há ainda uma posição considerada genuinamente nominalista, não sem discussão, que, ao negar qualquer existência do real do universal, toma-o como um conceito da alma enquanto é sinal – signo, nome ou termo – pelo qual designam-se os vários indivíduos singulares que compõem a realidade. Em outras palavras, o universal é um sinal linguístico mental, dotado da capacidade de ser predicado de muitas coisas. Sob essa perspectiva, univocamente tem existência real os indivíduos singulares, pois os universais não são entidades efetivamente existentes, mas apenas termos da linguagem (LEITE JÚNIOR, 2001, p.30).

Em resumo, devemos ter em mente que as concepções nominalistas, em seu cerne, constituem-se de uma linha teórica que considera os “universais” como sendo significados de nomes e nada mais do que isto, portanto, eles não são entidades. Diante do exposto, podemos observar que na ontologia nominalista, existe um imbricado jogo lógico postulado pelas discussões acerca da visão aristotélica no medievo que confirma a existência de dois tipos de palavras, as palavras singulares e as palavras universais.

Essa divisão das palavras é adotada por muitos nominalistas, marcando uma dicotomia inicial com os realistas, numa postura antirealista, estabelecendo que os termos singulares são os que não são predicados de vários sujeitos e têm como objetivo designar algo

determinado. Assim, se só existem indivíduos e os termos singulares são os únicos que designam algo determinado, para os universais resta ser algo conectado com esse algo determinado, ou seja, com o indivíduo.

Segundo Pedro Leite Júnior (2001), existem três modos de designar o determinado: através de nomes próprios; por meio de expressões dêiticas que dependem do contexto em que são utilizadas, e, por fim, expressões definidas (LEITE JÚNIOR, 2001, p.22).

Assim, temos, segundo Leite Júnior, como caracterização do que seria o viés nominalista o seguinte ponto de vista:

No *De interpretatione*, Aristóteles afirma que as palavras escritas são símbolos (sinais) das palavras faladas; estas, por seu turno, são sinais das afecções da alma, isto é, dos conceitos. Se tal é o caso, as palavras universais são símbolos dos conceitos universais engendrados na mente (LEITE JÚNIOR, 2001, p.22).

Ao observarmos as características epistêmicas que norteiam as discussões no medievo, sempre que é mencionado o termo nominalismo, associa-se, a ele, uma discussão acerca do caráter ontológico das entidades mentais. No medievo existe uma associação direta do termo ontologia com o termo existência. Fazer ciência, portanto, seria colocar em ênfase objetos que são determinados por sua existência, mas que somente são reconhecidos pela movimentação da razão humana entre as sensações e o intelecto.

Por isso a ciência necessita, em seu caráter teórico, de um conjunto de premissas válidas, verdadeiras e que fundamentem proposições que, seguindo uma linha de raciocínio, possam ser comprovadas por intermédio de raciocínio demonstrativo. Assim, segundo esse raciocínio, conforme nos atesta De Libera (1993, p.441), a ciência não somente implicaria um problema de ordem epistêmica, mas, também, de ordem semântica, haja vista a necessidade de condições de verdade das proposições afirmativas consideradas verdadeiras.

O que depreendemos do parágrafo anterior é que o nominalismo também pode ser chamado de ontologia particularista ou

parcimonista¹³, onde o problema epistemológico fundamental volta-se para a determinação, dentro do âmbito científico, de entidades que possuem a suscetibilidade de serem configuradas como termos ou sujeitos de uma proposição científica (DE LIBERA, 1993, p.443).

Conforme nos atesta De libera, essa perspectiva do nominalismo dentro da ciência física pode ser vista na concepção buridaniana nominalista acerca das proposições e da ciência física, a saber:

Uma vez que João Buridano admite, sob o nome de *suppositio naturalis*, uma referência temporalmente neutra dos termos sujeitos das proposições científicas ou demonstrativas, para ele um enunciado científico é uma proposição que para ser verdadeira não exige que seu sujeito refira coisas existentes no momento em que ela é asserida – ela é verdadeira mesmo que seu sujeito refira passados ou futuros. À questão que deve ser julgada antes da questão principal de toda ciência – “quais são as entidades suscetíveis de figurar na extensão dos termos sujeitos das proposições científicas?” – a resposta de Buridano íntegra, portanto, os passados e os futuros ao lado dos presentes (DE LIBERA, 1993, p.443).

O caráter científico dado ao nominalismo, nesse viés, o coloca em uma vertente influente em meio aos lógicos medievais. A consideração das proposições como determinantes do sujeito em sua realidade colocam o problema num âmbito amplo, já que de início, se trata tanto da comprovação de teorias físicas voltadas para o âmbito científico, quanto do questionamento da realidade existente no âmbito da linguagem propriamente dita. Para De Libera os primórdios do nominalismo estão pautados no cientificismo inserido na “mesa redonda” medieval dos ‘universais’.

Nesta perspectiva, ainda de acordo com o ponto de vista de De

13 A esse respeito (Cf.: ALFÉRI). **Guillaume d’Ockham: Le Singulier**. Paris: De Minutt, 1989; BRAMPTON, C. Kenneth. *Nominalism and the Law of Parsimony*. In.: **The Modern Schoolman**, (1964, p.273-281).

Libera acerca do início do nominalismo, temos que:

A física não é uma ciência experimental, mas uma ciência demonstrativa; uma ciência demonstrativa é, como ciência, constituída por proposições científicas; uma proposição científica é uma proposição que é ao mesmo tempo não trivialmente verdadeira e perenemente verdadeira (ou temporariamente neutra); uma proposição científica é uma proposição categórica afirmativa e verdadeira (DE LIBERA, 1993, p.442).

A partir dos elementos basilares do nominalismo, compreendemos como o nominalismo estava quando foi desenvolvida a “visão inovadora” de Guilherme de Ockham, a qual mescla as leituras medievais de Aristóteles com a mudança do escopo científico de sua época a partir da lógica terminista acerca dos “universais”.

Nesse contexto, percebe-se o surgimento dos confrontos entre as correntes realismo e nominalismo. Cada uma dessas possibilidades objetiva responder aos questionamentos criados pelo sistema boeciano que suscita uma estrutura diferente tanto em sua ontologia quanto no âmbito lógico-linguístico.

Para Ferreira (2013), a importância desse debate poderia ser assim descrita:

Comumente, o problema [dos universais] é traduzido frente à necessidade de determinação da relação entre ideias ou categorias mentais (expressas linguisticamente) e as realidades extramentais. De uma forma mais simples podemos formular o problema frente à necessidade de estabelecer as relações entre *voces* e as *rei*, entre pensamento e ser, enfim, entre as palavras e as coisas. O alcance dessa problemática, dessa forma, ‘atinge em cheio’ o fundamento e a validade do conhecimento e do saber humano em geral (FERREIRA, 2013, p.212-213).

Ferreira (2013) chama a atenção para o fato de que cada uma das possíveis respostas apresenta um comprometimento específico com a ontologia, a epistemologia e a lógica enquanto teoria linguística. Essas correntes agregaram respostas advindas de autores em períodos muito distintos entre si¹⁴. Por esse motivo, devemos entendê-las como uma espécie de tipologia, uma forma didática de organizar as respostas, dentro de variados sistemas filosóficos produzidos no período medieval com o objetivo de se tentar responder à questão da “querela dos universais”.

Para que possamos entender o *locus* e o significado da resposta ockhamiana ao “problema dos universais” e de sua crítica ao realismo, torna-se imperativo a diferenciação dessas tipologias e de seus estatutos, tanto ontológico quanto lógico-linguístico.

Assim, tomando como gancho a “querela” entre nominalistas e realistas no medievo, faz-se necessário retomarmos o sentido do termo realismo, no século XIX, tomado por Antero de Quental no início do presente artigo.

Para Jakobson (1978, p.120) “realistas são as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à realidade. Trata-se de um aspiração, uma tendência, isto é, chama-se realista à obra cujo autor em causa propõe como verossímil...”.

Desse modo, esse sentido da expressão realismo, na literatura, resurgiu, como se fosse algo extremamente novo, como uma espécie de bandeira de luta a qual seria erguida para bater de frente com os românticos, o que a nosso ver, acaba por instalar uma crise entre formas de conceber a linguagem e formas de dizer a realidade entre românticos e realistas.

É como se essa crise, outrora instalada entre realistas e nominalistas, só que com uma outra roupagem, tivesse excitado uma nova crise dos realistas para com os românticos e, postumamente, outra crise é instalada com os simbolistas que sob a égide de uma nova vertente filosófica e literária viram no movimento realista uma espécie de instalação de uma desordem jamais vista, tanto no campo da arte e da literatura, quanto no campo da filosofia, o que corrobora que os

14 A esse respeito (Cf.: LEITE JÚNIOR). **O problema dos universais: a perspectiva de Boécio, Abelardo e Ockham**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001, p.15-26.

confrontos do realismo com outras vertentes ainda é atual.

A partir desse momento, mais precisamente no século XIX, podemos considerar o realismo como um movimento crítico de vanguarda, sobretudo, por ser o marco da inauguração do que comumente se indica como o avanço tecnológico que propiciou o acesso de forma ainda mais ampla ao saber. Esse avanço pode ser traduzido como uma espécie de ruptura com a já demarcada ocupação e expansão dos espaços do saber, outrora restrito, delimitado, não a Portugal mas à França, Alemanha e Inglaterra. Essa ruptura, no século XIX, foi deflagrada a partir do que denominaríamos como o acesso mais direto ao mundo intelectual, comercial e industrial tanto da Alemanha quanto da Inglaterra que de certa forma atuavam como demarcadores da produção do pensamento europeu nesse instante.

Esse avanço tecnológico foi deflagrado pela inauguração da linha férrea de Beira Alta, o que, indiscutivelmente serviu para fazer a ligação geográfica de Portugal com a Inglaterra, com a Alemanha e com a França numa aproximação intelectual imprescindível com a nova era, com a nova forma do pensar português o qual almejava entrar em consonância com os demais países considerados os eixos da cultura universal.

Assim, o realismo se esvaiu como líquido e suas ramificações críticas se expandiram como uma sombra cobrindo toda a Europa, como uma espécie de febre capaz de provocar delírios reais frente à sociedade outrora camuflada, escondida, que ora se fazia descobrir frente ao propósito artístico da produção denominada de documento-denúncia o qual se instalava como uma expressão da arte capaz de desnudar o mundo real, mostrando-o como realmente era, sem a camuflagem exuberante do romantismo.

O realismo passa a lançar um olhar crítico que se torna o registrador do mundo tal qual se apresentava aos olhos da sociedade, era um olhar estupefato sobre as coisas como de fato elas eram, sem recheios, sem floreios, sem subjetivismos, características tão comuns à forma de ver e de se expressar dos românticos.

É como se num apelo incomensurável de Didi-Huberman (1998), os realistas quizessem consolidar o que viam com o que olhava para eles e assim, desejassem deflagrar, no fazer artístico-científico, esse

olhar inviesado para a herança romântica.

Essa vontade, essa prática artística de dizer as coisas como elas realmente eram, acabou submetendo a arte deste momento aos parâmetros críticos de poetas do porte de Mallarmé que precursor de uma nova maneira de dizer as coisas, dentro do movimento pós-realista, passou a submeter sua crítica maior à forma de dispor a realidade até então concebida pelos realistas. É como se num estudo comparativo, o que não é nosso objeto no momento, pudéssemos estabelecer uma ponte entre Mallarmé e Ockam os quais, embora em épocas diferentes com movimentos diferenciados, olharam o realismo, cada um em sua época, de forma completamente crítica, um, pelo viés do nominalismo, o outro, pelo vés da efervescência simbolista.

A tese de Mallarmé (1842), era desfazer o projeto realista do documento-denúncia com uma pergunta que calaria os mais acomodados leitores, até então, apegados às coisas do cotidiano e colocaria em xeque o propósito maior dos realistas cujo projeto literário era dizer as coisas do mundo sem camuflagens de linguagens, da forma como o mundo se apresentava.

Os realistas, fiéis ao mundo tal qual ele era, atuavam como verdadeiros fotógrafos do cotidiano, ao buscarem, em cada recanto da realidade, uma forma de mostrá-la ao mundo, conforme o próprio mundo. Os realistas liam a sociedade, a registravam e em seguida revelavam suas práticas sociais da forma mais direta possível sem os famigerados floreios literários. Não que queiramos insinuar que os floreios literários não sejam necessários em literatura, mas este era o viés de maior oposição dos realistas.

Destarte, Mallarmé, que para Campos (1974, p.25) “é o ponto extremo da consciencialização da crise do verso e da linguagem”, continua Campos, e, “Não é possível chegar ao novo sem passar por esse cabo das tormentas”(p.25), encabeça um movimento de vanguarda, e, tem como objetivo, indagar seus leitores, se referindo ao realismo, principalmente, no tocante à poesia, já que este poeta também representava “a esperança da poesia”, ao detonar a proposta do realismo por indagar sobre o que havia de interessante em dizer as coisas como realmente elas eram.

Esta linha de pensamento disposta no momento em que

Mallarmé reconhece que “a atitude do poeta em uma época como esta, onde ele está em greve perante a sociedade” (CAMPOS, 1974, p.27), pode ser o marco da demonstração de uma dignidade que não tem preço e que não pode, sobretudo, render-se à famigerada “linguagem contratual imposta”.

Segundo Mallarmé, em sua tese, como crítico dos realistas, não há grandeza artística, nem literária numa arte que diz as coisas como realmente são. E, que, a partir do momento em que dizemos as coisas como elas realmente são, segundo Mallarmé, mata-se um terço do prazer da leitura, o que coloca em xeque a construção de um leitor emergido da sugestão e, que, por sua vez, vem se confrontar com o leitor do realismo, das coisas óbvias, das palavras e das coisas como realmente eram perante a verdade social e a verdade artística numa oposição ferrenha à “exarcebação subjetivista e sentimental” segundo Júnior (1991, p.133).

O realismo em Portugal, a partir de 1865, com a “Questão Coimbrã”, surge sob a égide do escárnio, do maldizer, das insatisfações não estanques mas que estariam para além das cantigas indiretas dos trovadores bajuladores ou opositores dos reis na era medieval porque a crítica, no realismo, era direta e objetiva.

O realismo se ergue preocupado com a subordinação intelectual a que estava submetida os portugueses nesse momento e se configura como uma expressão de pensamento que vem beirar, no mínimo, uma revolta político-artística sobre a manipulação do saber que, nesse momento, estava outorgado aos grandes centros da europa, a saber, conforme esclarecemos anteriormente, à França, em Paris, à Inglaterra, em Londres e à Alemanha, em Berlim.

Os jovens realistas se rebelaram contra a falta de espaço que o pensamento português ocupara nesse momento de transição cultural. O realismo, a nosso ver, nasce de um ódio desvelado, um ódio desmascarado, porque além de se erguer como um braço forte contra as amarguras dos românticos, em seus devaneios suicidas, erguia-se um propósito artístico capaz de escarnecer a sociedade e, sobretudo, desmascarar essa sociedade da forma mais objetiva possível.

Desde que o realismo surgiu, em 1865, em Portugal, o que mais importava era: Resolver, Decompor, classificar e explicar o mundo

dos fatos e das ideias, ou seja, defender o pensamento científico – se aproximando da postura intelectual denominada de cientificismo. Surgiu anteriormente, na França, mais precisamente, com o pintor Gustave Courbet (1819-1877), quando em sua exposição denominada de realismo, numa oposição à pintura literária ou de imaginação, ergueu a bandeira do realismo e lançou o manifesto no qual defendia que o realismo deveria ser encarado, a partir de então, como algo inerente à realidade e nada mais.

O realismo, enquanto vanguarda, pode ser encarado como um movimento que veio se opor ao romantismo na perspectiva de indicar um novo olhar sobre a vida flertando com o que de fato acontecia, ou seja, um novo olhar fotográfico do real, da realidade, sem muitas delongas, nem enfeites.

Embora este novo olhar, ao olhar de tantos, não acrescentasse nada de novo à arte, pelo fato de dizer as coisas sem rodeios, sem floreios, mas tinha uma intenção artística, um propósito científico cuja intenção política era tornar-se uma espécie de intérprete desmascarador da realidade, por isso, sua produção propunha uma coluna verticalizada com estirpe de documento-denúncia em seus mínimos detalhes.

Abrimos aqui um parentese para retomarmos o grande projeto do opositor deste movimento, no século XIX, o poeta francês Mallarmé, encarado, de certa forma, e, por suas características, como um desmontador do realismo por acrescentar sua tese de que não havia artisticidade alguma em mostrar as coisas como elas realmente eram. Segundo Mallarmé, conforme aludimos anteriormente, quando se diz as coisas como elas são, elimina-se parte do prazer da leitura. Este modo de vermos o realismo como algo estático na crueza do real, de certa forma tem levado vários pesquisadores à unanimidade ao pensar o realismo como sinônimo do real, do cotidiano ou seja, como descrição do que é real, do que realmente existe.

Para Massaud (1988, p.427) “genericamente o vocábulo designa toda tendência estética centrada no ‘real’, entendido como a soma dos objetos e seres que compõem o mundo concreto”. Assim, a partir deste olhar, o movimento em si, passa a ser uma expressão mais aguda dos fatos que compõem a vida nos mais recônditos lugares. Isso

só colabora com a ideia de que sendo o realismo essa manifestação denunciadora da vida como ela era, nada escaparia à sua língua ferina, nem ao seu olhar que enchia a arte e a ciência com o orgulho de ser objetivo em suas amostragens das mazelas da vida.

Deste modo, se os românticos olhavam e diziam as coisas com uma certa camuflagem linguística, os realistas viriam na luz da velocidade tecnológica com a finalidade de modificar o grau da lupa que servia para observar os problemas sociais, os problemas humanos em seus mínimos detalhes.

Desta forma, olhando o realismo, enquanto expressão de pensamento, entendemos que houve uma necessidade deste movimento fazer-se, acima de tudo, um observador acurado e um exímio intérprete dos diálogos que permeariam a burguesia em seu domínio das várias inteligências tecnológicas.

Assim, corrobora-se que o realismo, enquanto movimento artístico ou pensamento científico, surgiu com a responsabilidade de olhar o real e falar desse real sem subjetivismos ou floreios linguísticos, numa aversão opositiva clara ao romantismo em sua extensa e massacrante jardinagem do real tão inerente à sua forma subjetiva de interpretar e falar sobre a vida.

REFERÊNCIAS

ADAMS, Marilyn M. **William Ockham**. Indiana: University of Notre Dame Press, 1987, v.1.

ADAMS, Marilyn M. **William Ockham**. Indiana: University of Notre Dame Press, 1987, v.2.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. Mallarmé. São Paulo: EDUSP, 1974.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Lisboa: Edições 70, 1966.

BAUMAN, Zygmunt. **A sociedade individualizada: vidas contadas e histórias vividas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. **A arte da vida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério; GOMES, Nelson Gonçalves (org.). **Enciclopédia de termos lógico-filosóficos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CANDIDO, Antônio. **O Direito à Literatura**. São Paulo: Duas cidades, 1988.

COSTA, Joice Beatriz da. **Suposição, significado e referência: o diálogo entre Ockham e a filosofia contemporânea**. Porto Alegre: Letra & Vida, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Ed. 34, 1998.

FIGUEIREDO, Rodrigo Alexandre de. O realismo dos universais. **Perspectiva Filosófica**, Recife: v.1, n.39, p.54-70, jan/jun 2013.

FERREIRA, Anderson D'Arc. Aspectos Históricos sobre Lógica e Linguagem na Idade Média. In.: NOGUEIRA, Maria Simone Marinho (org.). **Contemplatio: ensaios de filosofia medieval**. Campina Grande: EDUEPB, 2013, p.193-224.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo:

Martins Fontes, 2007

GHISALBERTI, Alessandro. **Guilherme de Ockham**. Trad. Luis Alberto de Boni. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1997.

HALL, Stuart. **Da diáspora. Identidades e mediações culturais**.

Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro:

Paz e Terra, 1997.

LEITE JÚNIOR, Pedro Gilberto. **O problema dos universais: a perspectiva de Boécio, Abelardo e Ockham**. Porto Alegre: EDI-PUCRS, 2001.

LEITE JÚNIOR, Pedro Gilberto. **A teoria da conotação de Ockham: uma proposta de interpretação**. Porto Alegre: EST, 2007.

LIMA, Carlos R. Cirne. **Dialética para principiantes**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

LIBERA, Alain de. **A filosofia Medieval**. Trad. Nicolás Campanário e Yvone da Silva. São Paulo: Loyola, 1998.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **O Contexto literário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MOISÉS, Massaud. **A Criação literária**. São Paulo: Cultrix, 1987.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 1988

OCKHAM, Guilherme de. Summa Logicae. **In.: Opera Philosophica I**. Ed. Ph. Boehner, G. Gál. E S. Brown. Cura Instituti Franciscani, Universitatis S. Bonaventurae. St. Bonaventurae: N. Y., 1974.

OCKHAM, Guilherme de. Scriptum in Librum Primum

Sententiarum. Ordinatio. **In.: Opera Theologicae II.** Ed. S. Brown, adlaborante G. Gál. Cura Instituti Franciscani, Universitatis S. Bonaventure, St. Bonaventure: N.Y. 1970.

Ockham, Guilherme de. Expositio in librum Perihermenias Aristotelis. **In.: Opera Philosophica II.** Ed. Gambatese et S. Brown. Cura Instituti Franciscani, Universitatis S. Bonaventurae, ST. Bonaventure: N.Y., 1978.

Ockham, Guilherme de. **Obras Políticas.** Trad., apresentação e notas de José Antônio de Camargo Rodrigues de Souza. Porto Alegre: EDIPUCRS/USF, 1999 (b).

Russell, Bertrand. **Os Problemas da Filosofia.** Introdução, tradução e notas de Desidério Murcho. Lisboa: Edições 70, 2008.

Santos, Bento Silva. Os argumentos de Boécio (ca. 480-524) *Pro e Contra* os universais no “segundo comentário à Isagoge de Porfírio”. **Síntese**, Belo Horizonte: v.30, n.97, p.187-202, maio/ago 2003.

Santos, Bento Silva. **Antologia de Textos (Porfírio, Boécio, Ockham).** Disponível em: <http://www.bentosilvasantos.com/cms/index.php?download=OS+UNIVERSAIS+-+Porfírio%2C+Boécio+e+Ockham.pdf>; acesso em 28/08/2015 às 18h, S/D.

Santos, Ernesto Perini F. da Mota. Os termos absolutos em Ockham e designadores rígidos em Kripke e Putnam. **In.: Cadernos de História e Filosofia da Ciência.** Campinas: UNICAMP, Série 3, n.2, p.121-148, jul-dez 1997.

Tugendhat, Ernest. **Lições introdutórias à Filosofia Analítica da Linguagem.** Ijuí: Ed. Unijuí, 2006.

REALISMO, VIOLÊNCIA E DESEJO MIMÉTICO NO ROMANCE “ANGÚSTIA”, DE GRACILIANO RAMOS

Antonio Almeida Rodrigues da Silva

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

*Sou um bípede, é preciso ter a dignidade dos bípedes.
Um cachorro como Julião Tavares andar empertigado, e
eu curvar-me para a terra, como um bicho!*
Graciliano Ramos, *Angústia*.

O PRESENTE TRABALHO OBJETIVA DISCUTIR O TEMA DO REALISMO, da violência e do desejo mimético na obra *Angústia*, de Graciliano Ramos. Para tanto, seguiremos duas direções. A primeira levanta uma discussão em torno do realismo, sobretudo, em pontos que se aproximam do romance em estudo. Não há dúvidas de que em *Angústia*, ficção e realidade se confundem num denso processo de tentativa de entendimento da realidade humana, com seus dramas, conflitos, necessidades, angústias, mortes, desejos, invejas, ódios, ciúmes..., tudo aquilo que permeia a vida concreta de mulheres e homens. A segunda direção estabelecerá uma análise específica da obra *Angústia*, à luz da teoria de René Girard, sobre a violência e o desejo mimético. Em seu amplo estudo sobre o “desejo mimético”, teoria sobre as relações humanas, Girard afirma que nosso desejo, longe de ser o que temos de mais nosso, vem do outro, isto é, nosso desejo

é eminentemente social. Por estar no âmbito cultural, nosso desejo será sempre variável e dinâmico. Nesse contexto, como observa Michel Kirwan (2015), os seres humanos “copiam-se uns aos outros não apenas em linguagens, gestos e outros atributos externos, mas também no que diz respeito ao que desejam”. No “desejo triangular”, como proposto por Girard, quanto mais próximo o sujeito estiver de seu modelo, mais possibilidade de violência existirá, já que, o desejo humano é fruto da presença de um mediador.

Ora, as páginas de *Angústia* estão repletas de violência, ou seja, do começo ao fim da narrativa aparecem inúmeras imagens que apontam para uma relação sempre conflituosa entre Luís da Silva, narrador-personagem do romance, e Julião Tavares, seu rival declarado. Poderíamos falar, aqui, em desejo mimético? Luís da Silva, de fato, “adota” Julião Tavares como seu modelo?

Em meio a tantas vozes evocadas, darei ênfase às figuras de Luís da Silva e de Julião Tavares. A escolha justifica-se por acreditar que o romance *Angústia*, através das personagens escolhidas, enquadra-se no que Girard chamou de *verdade romanesca*, “segundo a qual os sujeitos desejam através da *imitação de modelos*, embora muitas vezes, ou mesmo quase sempre, ignorem o mecanismo que ainda assim guia seus passos” (ROCHA, 2009, p.18).

Angústia narra a história de Luís da Silva, derradeiro membro de uma família rural em declínio. Diante da total decadência, Luís da Silva muda-se para cidade de Maceió, na esperança de que lá encontrará um rumo para sua “espalhada” existência. Foi lá que conheceu Julião Tavares.

Trabalho num jornal. À noite dou um salto por lá, escrevo umas linhas [...] Ora, foi uma vida assim cheia de ocupações cacetes que Julião Tavares veio perturbar. Atravancou-me o caminho, obrigou-me a paradas constantes, buliu-me com os nervos) (RAMOS, 2009, p.55).

A fala de Luís da Silva revela, inicialmente, o incômodo gerado quando Julião Tavares “resolve” entrar abruptamente em sua

existência. O desgaste dessa aproximação parece apontar para um desejo não realizado e, também, não assumido, em pertencer à mesma classe social de seu rival.

NOTAS SOBRE O REALISMO NO ROMANCE *ANGÚSTIA*

Levantei-me há cerca de trinta dias, mas julgo que ainda não me restabeleci completamente. Das visões que me perseguiram naquelas noites compridas umas sombras permanecem, sombras que se misturam à realidade e me produzem calafrios.

E no ruído confuso surgiam sons que me arrastavam à realidade: o tique-taque do relógio, o apito do guarda-civil, o canto de um galo, um miar de gato no telhado
Graciliano Ramos, *Angústia*.

Escrever sobre o Realismo é entrar em um campo perenemente movido; termo escorregadio que possibilita várias leituras e interpretações. Talvez, seja por isso que o realismo insiste em sobreviver, mesmo tendo passado por contundentes críticas ao longo de sua breve história. Os conceitos são formas de “organizar o caos”, mas a partir do momento em que são criados passam a carregar muitas histórias, permanecendo vivos, em grande medida, como resquícios prontos a serem reproduzidos e ressignificados. Gilles Deleuze e Félix Guattari assinalam que todo conceito tem uma história, “embora a história se desdobre em ziguezague, embora cruze, talvez, outros problemas ou outros planos diferentes” (1993, p.13-16). Ora, acrescentam os filósofos, apesar de datados, assinados e batizados, os conceitos têm sua maneira de não morrer, sendo submetidos a exigência de renovação, de substituição, de mutação. Nesse sentido, os conceitos, não raro, terminam conferindo aparente simplicidade a realidades complexas, neste caso, “aparente simplicidade” ao realismo.

Tânia Pellegrini, no artigo *Realismo: postura e método* (2007), considera o realismo um termo escorregadio e um tanto impreciso. Na sua aparente obviedade tem se mostrado um dos conceitos

mais difíceis de definir, tanto no campo artístico quanto no literário. Sua indefinição está presente até mesmo quando pensamos em sua origem. Entretanto, para delimitar o objeto do nosso estudo, seguiremos as observações da pesquisadora Pellegrini (2007) que situa o realismo, frequentemente estudado, como um fenômeno que se teria iniciado em meados do século XIX, na França, no seio, portanto, do positivismo. A partir de então tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a “reproduzir” aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz. Na era burguesa, seguindo as observações de Theodor Adorno, o romance foi a forma literária específica. Até mesmo os romances, devido ao assunto, considerados “fantásticos”, apresentavam seus conteúdos buscando sempre provocar uma representação do real. “Do ponto de vista do narrador, isso é uma decorrência do subjetivismo que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p.55), isto é, a realidade objetiva é estilizada diante das diversas subjetividades em constante conflito.

Novamente eixo de forte debate crítico, embora inúmeras vezes tenha sido decretado seu esgotamento, renasce sob múltiplas formas, na prática dos artefatos culturais. Mesmo depois da explosão das vanguardas artísticas do início do século XX, quando passou a carregar uma espécie de estigma, significando conservadorismo e atraso estéticos, seu potencial não se esgotou, permanecendo esmaecido no convívio com outras soluções expressivas, para ressurgir agora com força, suscitando novas interrogações (PELLEGRINI, 2007, p.137).

O debate em torno do realismo, complexo por sua natureza, está longe de ser encerrado. Parece, conforme análise de Pellegrini, um princípio ativo e dinâmico, disposto a acompanhar toda e qualquer transformação. Para Arnold Hauser, “a definição social dos

personagens é agora o critério da sua realidade e verossimilhança e os problemas sociais de sua vida, pela primeira vez, são assuntos adequados ao novo romance” (HAUSER *apud* PELLEGRINI, 2007, p.145). Estamos diante de um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui, como concretas, reais e *representáveis*, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana (PELLEGRINI, 2007, p.146).

O que eu precisava era ler um romance fantástico, um romance besta, em que os homens e as mulheres fossem criações absurdas, não andassem magoando-se, traindo-se. Histórias fáceis, sem almas complicadas. Infelizmente essas leituras já não me comovem (RAMOS, 2009, p.111).

Luís da Silva não se comove mais com leituras de romances “fáceis”, “fantásticos”, “bestas”. Romances que narram histórias idealizadas, com seus heróis que parecem sempre fugir da contingência social, política e histórica. Essas histórias não trazem alegria e muito menos conforto para Luís da Silva. Ele está inserido, e tem plena consciência disso, em um mundo totalmente incerto, duvidoso. Assim, apesar de não trazer nenhum conforto, ele prefere os romances que narram histórias que mostram a realidade, isto é, “as profundas tensões e ambivalências da consciência humana”.

Angústia, além das questões sociais, profundamente internalizadas pelas personagens, sobretudo, por Luís da Silva, temos, também, os estilhaços e fragmentações da condição humana, como destacado na fala de Luís da Silva: “entro no quarto, procuro um refúgio no passado. Mas não me posso esconder inteiramente nele. Não sou o que era naquele tempo. Falta-me tranquilidade, falta-me inocência, estou feito um molambo que a cidade puiu demais e sujou” (RAMOS, 2009, p.24.) A impossibilidade de Luís da Silva se esconder no passado o coloca em contato direto com a realidade: é impossível fugir das contradições do presente, fato constatado pelo próprio narrador: “quando a realidade me entra pelos olhos, o meu pequeno mundo desaba” (RAMOS, 2009, p.24).

Com *Angústia*, observa Luís Bueno, a obra de Graciliano chega a um nível extremo de profundidade psicológica do problema da relação com o outro. “Aprofundar o impasse, pelo menos a partir do horizonte presumível neste romance, era ir ao encontro da desagregação total, de que Luís da Silva esteve muito próximo” (BUENO, 2006, p.641). Graciliano Ramos, conclui Bueno, por meio do intenso conflito com o outro, criou a mais bem acabada fusão entre vida social e vida íntima que o romance de 30 foi capaz de enredar. Na fusão de vida social e vida íntima reside um dos aspectos mais salientes do realismo nas obras de Graciliano Ramos.

Ora, a prevalência da primeira pessoa no romance, segundo Vera Figueiredo, caminhará junto com a afirmação de um realismo que resgata a categoria do real pela via do depoimento do outro, vertente que não está mais vinculada a ideia de representar sem distorções o real. Em outras palavras, é um realismo que fala de verdades apresentadas por uma visão parcial de seu narrador. O narrador tem uma importância fundamental, já que, participa do fato narrado. “Ou seja, a ênfase não recai num realismo da representação, mas num realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso” (FIGUEIREDO, 2012, p.123-124).

Lembro-me de um fato, de outro fato anterior ou posterior ao primeiro, mas os dois vêm juntos. E os tipos que evoco não tem relevo. Tudo empastado, confuso. Em seguida os dois acontecimentos se distanciam e entre eles nascem outros acontecimentos que vão crescendo até me darem sofrível noção de realidade. As feições das pessoas ganham nitidez. De toda aquela vida havia no meu espírito vagos indícios. Saíram do entorpecimento recordações que a imaginação completou (RAMOS, 2009, p.19).

Está aí uma história que narro com satisfação a Moisés. Ouve-me desatento. O que lhe interessa na minha terra é o sofrimento da multidão, a tragédia periódica das secas. Procuo recordar-me dos varões sertanejos, que duram anos. A lembrança chega

misturada com episódios agarrados aqui e ali, em romances. Dificilmente poderia distinguir a realidade da ficção (RAMOS, 2009, p.33).

Luís da Silva, ao narrar sua história, apresenta essa parcialidade ao expectador: histórias “empastadas” e “confusas”. Os vagos indícios eram preenchidos pela imaginação que dava coesão aos “fatos”. Nesse sentido, há uma mistura, detectada pelo próprio narrador, entre realidade e ficção, que dificilmente poderia ser percebida.

As estéticas do realismo crítico almejam captar as maneiras cotidianas pelas quais os indivíduos expressam seus dilemas existenciais por meio das experiências subjetivas e sociais que estão em circulação nas montagens da realidade social [...] Mas isso não exclui o fato de que essas estéticas são socialmente codificadas, que elas são interpretações da realidade e não a realidade. *O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades* (JAGUARIBE, 2007, p.15-16).

“Em *Angústia*, como bem assinalou Antonio Cândido, o narrador tudo invade e incorpora a sua substância, que transborda sobre o mundo” (1992, p.40). *Angústia*, como já destacado, desvela o caos da existência: seres humanos marcados pelos conflitos político, econômico, religioso, existencial. São as subjetividades num processo de devir constante que começam a aparecer. Uma subjetividade, como diria Adorno, já citado, que não “tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la”. Tal face do realismo, portanto, não tem mais a “vocaçãõ” de representar fielmente a realidade. Jean-Paul Sartre, referindo-se ao realismo do século XIX, assinala que “o erro do realismo foi acreditar que o real se revelava à contemplação [...] Como seria isso possível se a própria percepção já é parcial, se a nomeação, por si só, já é modificação do objeto?” (2002, p.55). Sartre questiona a possibilidade de um conhecimento imparcial sobre a realidade, isto é, qualquer nomeação já aponta para uma modificação do objeto “conhecido”.

Em *Angústia*, Graciliano nos apresenta “uma interpretação poética, que implica a gênese social e as consequências humanas, da solidão e do desespero de um homem concreto: um pequeno-burguês brasileiro. Só no verdadeiro realismo, aliás, estes temas encontram um tratamento adequado” (COUTINHO, 1978, p.104). Sendo assim, diante de tantas imagens presentes na obra, optamos em analisar o tema da violência e do desejo mimético. Imagem presente em constante saliência nas páginas do romance.

VIOLÊNCIA E DESEJO MIMÉTICO EM *ANGÚSTIA*

O mediador é imóvel e o herói anda a seu redor como um planeta em torno do sol

René Girard.

Em *Violência e reciprocidade*, Girard faz a seguinte indagação: “por que tanta violência ao nosso redor?” Para ele, muitas ameaças pesam sobre nós, no entanto, a mais perigosa e, certamente, a única real, são os próprios seres humanos. Para desenvolver a sua teoria sobre a violência, Girard aponta duas grandes concepções modernas referentes à violência: política/filosófica e biológica. A política e filosófica considera o ser humano naturalmente bom, atribuindo ao contrário dessa sentença, às contradições da sociedade que, de certa forma, corrompem o ser humano dotado de bondade. A segunda visão a respeito da violência, chamada de biológica, concebe a ideia de que no seio da vida animal apenas a espécie humana é, no sentido mais amplo, verdadeiramente capaz de violência. Essas duas maneiras de entender a violência permanecem estéreis por não darem conta de tamanha complexidade quanto ao fenômeno da violência na vivência dos humanos. Por conseguinte, Girard levanta uma terceira hipótese, a imitação.

Aos apetites e necessidades determinados pela biologia, comuns aos homens e aos animais, dotados de objetos fixos, sempre os mesmos por conseguinte, pode-se opor o *desejo* ou a *paixão*, que são

exclusivamente humanos [...] A imitação é a inteligência humana no que ela tem de mais dinâmico, é o que ultrapassa a animalidade, portanto, mas é o que nos faz perder o equilíbrio animal e pode fazer-nos cair muito baixo do que se chamava até pouco tempo atrás de ‘nossos irmãos inferiores’ (GIRARD, 2011, p.33-34).

O desejo ou a paixão é, portanto, o diferencial entre os seres humanos e os outros animais. A imitação está num constante dinamismo o que, em grande medida, pode desembocar em violências constantes. A história narrada, em *Angústia*, por Luís da Silva, do começo ao fim, está entranhada de violência. Luís da Silva conheceu o “monstro”, referindo-se a Julião Tavares, numa festa de arte do Instituto Histórico, quando o “sujeito gordo” assaltou a tribuna e gritou um discurso furioso e patriótico. “Na saída do Instituto histórico”,

Deu-me um encontrão, segurou-me um braço e impediu que me despencasse pela escada abaixo. Desculpou-se por me haver empurrado, agradeceu ter-me agarrado o braço e saímos juntos pela rua do sol.

- Ah! Eu vi perfeitamente que o senhor é patriota.

Foi a conta

- Quem o não é, meu amigo? Nesta hora trágica em que a sorte da nacionalidade está em jogo...

- Efetivamente, murmurei, as coisas andam pretas.

Conversa vai, conversa vem, fiquei sabendo por alto a vida, o nome e as intenções do homem. Família rica. Tavares e Cia., negociante de secos e molhados, donos de prédios, membros influentes da Associação Comercial, eram uns ratos [...] Esse Julião, literato e bacharel, filho de um deles, tinha os dentes miúdos, afiados, e devia ser um rato, como o pai.

- Luís da Silva. Rua do Macena, número tanto. Prazer em conhecê-lo.

E meti-me no primeiro bonde que passou. Mas não

consegui desembaraçar-me do homem. Dias depois fez-me uma visita. Em seguida familiarizou-se (RAMOS, 2009, p.52-53).

Na parte citada, já aparecem alguns indícios de uma rivalidade crescente. Julião Tavares está inserido numa esfera social diferente: empresário, família rica, influente; “um rato”, na linguagem de Luís da Silva. Há desejo intenso quando nossas aspirações são fixadas num modelo “que sugere o que convém desejar, mais amiúde desejando-o ele próprio. Esse modelo pode ser a sociedade inteira, mas é, em geral, também um indivíduo que admiramos” (GIRARD, 2009, p.33). Mesmo sem saber, Luís da Silva começa a contemplar Julião Tavares e, também, desejar os objetos “possuídos” por ele. A deformação da imagem, segundo Lúcia Carvalho, que o outro reflete se organiza ao nível de aparência, em quatro séries: fisionômica, social, ideológica e linguística (CARVALHO, 1983, p.65), conforme quadro a seguir.

Série	Luís da Silva	Julião Tavares
Fisionômica	Magro, pálido, feio, boca muito grande, nariz grosso, beiços franzidos, testa enrugada. Cabisbaixo, encolhido, curvado, desengonçado, roupa velha, gravata enrolada, camisa estufada, sapatos mal engraxados e cobertos de poeira.	Gordo, vermelho, perfumado, risonho, falador. Olhava em frente, andar empertigado, espinhaço aprumado. Bem vestido, <i>smoking</i> , grosso rubi, peitilho duro, sapatos brilhantes

Social	<p>Níquel social, parafuso na máquina do Estado, valor miúdo.</p> <p>Ocupação estúpida, funcionário, quinhentos mil réis de ordenado.</p> <p>“Nunca estudei”.</p> <p>“Vida monótona, agarrada à banca das nove horas ao meio-dia e das duas às cinco”.</p>	<p>Negociante, família rica, Tavares e Cia., importante.</p> <p>Bacharel, literato e poeta, vestia casaca, frequentava os bailes da Associação Comercial.</p>
Ideológica	<p>Desconfia da revolução (mas a deseja), desconfia da religião, desconfia da justiça.</p>	<p>Reacionário e católico; patriotismo ufanista; “religião, um sustentáculo da ordem, uma necessidade social”.</p>
Linguística	<p>“As nossas conversas são naturais, não temos papas na língua”.</p> <p>“Minha linguagem é baixa, acanhada. Às vezes sapeco palavrões obscenos”.</p> <p>“Ia escrever-lhe uma carta com laços sagrados, felicidade conjugal. Infâmia. Só a ideia de escrever isto me dava náuseas”.</p> <p>“As minhas frases eram convencionais”.</p>	<p>“Linguagem arrevesada, muitos adjetivos, pensamento nenhum”.</p> <p>“Linguagem pulha [...] o Brasil é um mundo, os poetas alagoanos uns poetas enormes...”.</p> <p>“... gritou discurso furioso e patriótico. Citou coqueiros e as praias, céu azul, os canais e outras preciosidades alagoanas”.</p>

No primeiro capítulo do livro *Mentira romântica e verdade romanesca*, intitulado “O desejo triangular”, Girard caracteriza a relação de imitação através de um triângulo, ou seja, quanto mais distante o sujeito desejante estiver de seu modelo, menos chances de violência, *mediação externa*. Quando sujeito desejante e modelo estão próximos demais temos a possibilidade real de conflitos, *mediação interna*.

Falaremos de mediação externa quando a distância é suficiente para que as duas esferas de *possíveis*, cujo centro está ocupado cada qual pelo mediador e pelo sujeito, não estejam em contato. Falaremos de *mediação interna* quando essa mesma distância está suficientemente reduzida para que as duas esferas penetrem com maior ou menor profundidade na outra (GIRARD, 2009, p.33).

Temos, então, na estrutura do “desejo triangular”, o sujeito desejante, o modelo e o objeto. Em *Angústia*, podemos pensar a relação de Luís da Silva e Julião Tavares da seguinte forma: Sujeito (Luís da Silva), Modelo (Julião Tavares), Objeto (a classe social, com tudo o que ela possibilita a Julião Tavares, inclusive sua relação com Marina). Detectado o triângulo, vamos destacar, por conseguinte, algumas imagens, ou características, de Julião Tavares pela ótica de Luís da Silva.

Gordo, bem vestido, perfumado e falador, tão falador que ficávamos enjoados com as lorotas dele. Não podíamos ser amigos. Em primeiro lugar o homem era bacharel, o que nos distanciava”, além disso, Julião Tavares tinha educação diferente da nossa. Vestia casaca, frequentava os bailes da associação Comercial e era amável em demasia. Amabilidade toda na casca (RAMOS, 2009, p.58).

Diante de Julião Tavares, Luís da Silva se sentia um estúpido, “sorria, esfregava as mãos com essa covardia que a vida áspera me deu e não encontrava uma palavra para dizer. A minha linguagem é baixa, acanalhada” (GRACILIANO, 2009, p.59).

- Comecei a odiar Julião Tavares. Farejava-o, percebia-o de longe, só pelo modo de empurrar a porta e atravessar o corredor.
- Canalha!

E rangia os dentes, arrumava os papéis tremendo de raiva. Tudo nele era posição, tudo dos outros (RAMOS, 2009, p.60).

Existe aqui, portanto, uma *mediação interna*, pelo fato do sujeito desejante estar muito perto de seu modelo. Luís da Silva perto de seu modelo fica paralisado e, conforme Girard, o sentido do “real fica perdido”; sua capacidade de julgamento fica paralisada. Esses laços da mediação que são repudiados veementemente pelo narrador estão “mais sólidos do que nunca, porquanto a hostilidade aparente do mediador, longe de lhe diminuir o prestígio, não faz senão aumentá-lo” (GIRARD, 2009, 34). É sempre, conforme Girard, seu próprio desejo que o sujeito condena no *Outro*, mas ele não o sabe. Os laços entre Luís da Silva e Julião Tavares estavam cada vez mais fortes. Assim, a imagem de Julião Tavares, longe de se dissolver, aparece cada vez mais no cotidiano de Luís da Silva. Vejamos alguns exemplos:

As escoriações das palmas cicatrizaram. Impossível trabalhar. Dão-me um ofício, um relatório, para datilografar, na repartição. Até dez linhas vou bem. Daí em diante a cara balofa de Julião Tavares aparece em cima do original, e os meus dedos encontram no teclado uma resistência mole de carne gorda (RAMOS, 2009, p.8).

- Não consigo escrever. Dinheiro e propriedades, que me dão sempre desejos violentos de mortandade e outras destruições, as duas colunas mal impressas, caixilho, dr. Gouveia, Moisés, homem da luz, negociantes, políticos, diretor e secretário, tudo se move na minha cabeça, como um bando de vermes, em cima de uma coisa amarela, gorda e mole que é, reparando-se bem, a cara balofa de Julião Tavares muito aumentada (RAMOS, 2009, p.9-10).

- Enxoto as imagens lúgubres. Vão e voltam, sem vergonha, e com elas a lembrança de Julião Tavares. Intolerável. Esforço-me por desviar o pensamento

dessas coisas. Não sou um rato, não quero ser uma rato (RAMOS, 2009, p.10-11).

- A voz oleosa de Julião Tavares continuava a perseguir-me... As palavras gordas iam comigo... Necessário dar cabo daquela voz. Se o homem se calasse, as minhas apoquentações diminuiriam (RAMOS, 2009, p.115).

- Parecia-me que, na minha ausência, Julião Tavares penetraria na casa e levaria o que me restava: livros, papéis, a garrafa de aguardente. Sentia-me preso como um cachorro acorrentado, como um urubu atraído pela carniça. Se pudesse dormir (RAMOS, 2009, p.124).

Julião Tavares, definitivamente, está presente na existência de Luís da Silva. O que parece ser um desprezo, quanto a posição que o seu rival ocupa na sociedade, na realidade é um desejo de pertencer à mesma classe, isto é, Luís da Silva não consegue deixar de imitar o empresário de sucesso. Julião Tavares é um homem odioso que tinha tudo - mulheres, cigarro -, conseguido, claro, pela sua condição econômica e posição social. Há, aqui, uma relação, ao mesmo tempo, de atração e desprezo. Kirwan, comentando o pensamento de Girard, assinala que “o desejo é essencialmente mimético, ele imita exatamente um modelo; ele elege o mesmo objeto que este modelo” (2015, p.57). Esse modelo, conforme a comentadora, nos alerta sobre o lado mais obscuro do desejo, sendo variável e ilimitado. Luís da Silva, entre outras coisas, deseja participar da classe social do outro e, para tanto, a única possibilidade de ascensão social está vinculada à sorte no jogo.

As cadeiras da minha casa eram bem ordinárias. No tijolo safado não havia tapete. Nem um quadro na parede. E o colchão, duro como pedra [...]

- 16.384, gemia o cego batendo com a bengala no cimento.

Ou seria outro número. Cem contos de réis,

dinheiro bastante para a felicidade de Marina. Se eu possuísse aquilo, construiria um bangalô no alto do farol, um bangalô com vista para a lagoa. Sentar-me-ia ali, de volta da repartição, à tarde, como Tavares & Cia., dr. Gouveia e os outros, contaria histórias à minha mulher, olhando os coqueiros, as canoas dos pescadores.

– 16.384.

Vestido de pijama, fumando, olharia lá de cima os telhados da cidade, os bondes pequeninos a rodar quase parados e sem rumor, os focos da iluminação pública, os coqueiros negros à noite. Uns quadros a óleo enfeitariam a minha sala. Marina dormiria num colchão de paina. E quando saltasse da cama, pisaria num tapete felpudo que lhe acariciaria os pés descalços.

– 16.384.

Um tapete fofo, sem dúvida. E a cama teria uma colcha bordada cobrindo o colchão de paina (RAMOS, 2009, p.88-89).

Outro ponto importante da rivalidade entre Luís da Silva e, sem dúvida, um dos momentos altos da narrativa, é quando Julião Tavares começa a se aproximar de Marina. Luís da Silva avistou pela primeira vez Marina do quintal da sua casa, quando estava lendo um romance. Tinha por hábito ler romances no quintal de sua casa ao retornar do trabalho. “E lá nos tornamos amigos” (RAMOS, 2009, p.47). Em seguida ficaram noivos e, logo, pensaram em casar. Luís da Silva comprou um relógio e um anel para formalizar o pedido de casamento, mas, para sua surpresa, ao chegar à rua Macena, teve um choque tremendo.

Foi a decepção maior que já experimentei. À janela da minha casa, caído para fora, vermelho, papudo, Julião Tavares pregava os olhos em Marina, que, da casa vizinha, se derretia para ele, tão embebida que não percebeu minha chegada. Empurrei a porta

brutalmente, o coração estalando de raiva, e fiquei em pé diante de Julião Tavares, sentindo um desejo enorme de apertar-lhe as goelas... Canalha. Meses atrás se entalara num processo de defloramento, de que se tinha livrado graças ao dinheiro do pai. Com o olho guloso em cima das mulheres bonitas, estava mesmo precisando de uma surra. E um cachorro daquele fazia versos, era poeta... A roupa do intruso era bem feita, os sapatos brilhavam. Baixei a cabeça. Os meus sapatos novos estavam mal engraxados, cobertos de poeira (RAMOS, 2009, p.91)

Julião Tavares começou a frequentar a casa de Marina, ficou íntimo da família, levava presente às mulheres e, às vezes, jantava por lá.

Marina estava realmente com a cabeça virada para Julião Tavares. Comecei a passar trombudo pela calçada, remoendo a decepção, que procurei recalcar (RAMOS, 2009, p.111).

Julião Tavares julgava-se superior aos outros homens porque tinha deflorado várias meninas pobres. Pelos modos, imaginava-se dono delas [...] Então Marina era dele? Tolice (RAMOS, 2009, p.226).

“E um cachorro daquele fazia versos, era poeta”. Ser poeta, reconhecido com tal, era um dos grandes desejos de Luís da Silva. Seu modelo, Julião Tavares, era poeta. A ideia de escrever um livro está presente em várias partes de *Angústia*. “Trago um romance entre meus papéis. Compus um livro de versos, um livro de contos. Sou obrigado a recorrer aos meus conterrâneos. Até que me arranje, até que possa editar as minhas obras” (RAMOS, 2009, p.32). A vontade de Luís da Silva é publicar suas obras, no entanto, começa a perceber que seus escritos não valem nada.

Habituei-me a escrever, como já disse. Nunca estudei, sou um ignorante, e julgo que os meus escritos não prestam. Mas adquiri cedo o vício de ler romances e posso, com facilidade, arranjar um artigo,

talvez um conto. Compus, no tempo da métrica e da rima, um livro de versos. Eram duzentos sonetos, aproximadamente. Não me foi possível publicá-los, e com a idade compreendi que não valiam nada. Em todo caso acompanharam-me por onde andei (RAMOS, 2009, p.53-54).

Enquanto estou fumando, nu, as pernas estiradas, dão-se grandes revoluções na minha vida. Faço um livro, livro notável, um romance. Os jornais gritam, uns me atacam, outros me defendem. O diretor olha-me com raiva, mas sei perfeitamente que aquilo é ciúme e não me incomoda. Vou crescer muito. Quando o homem me repreender por causa da informação errada, compreenderei que se zanga porque o meu livro é comentado nas cidades grandes. E ouvirei as censuras resignado. Um sujeito me dirá:

- Meus parabéns, seu Silva. O senhor escreveu uma obra excelente. Está aqui a opinião dos críticos.

- Muito obrigado, doutor.

Abro a torneira, molho os pés. Às vezes passo uma semana compondo esse livro que vai ter grande êxito e acaba traduzido em línguas distantes. Mas isto me enerva. Ando no mundo da lua [...] tento reprimir essas crises de megalomania, luto desesperadamente para afastá-la. Não me dão prazer: excitam-me e abatem-me (RAMOS, 2009, p.162-163).

É, para Girard, a rivalidade mimética responsável pela constante intensidade dos conflitos humanos. Os seres humanos, estão, assim, sempre expostos a um contágio violento, frequentemente, gerando violência. “É por isso que digo: o verdadeiro segredo do conflito e da violência é a imitação desejanete, o desejo mimético e as rivalidades ferozes que ele engendra” (GIRARD, 2009, p.34). Entre mulheres e homens esse desejo mimético pode provocar, na *mediação interna*, até a morte, que seria a eliminação, pelo menos física, do modelo. Nesse sentido, a ideia de matar Julião Tavares era uma constante no pensamento e, até nos sonhos de Luís da Silva.

Assaltava-me o desejo de ver Julião Tavares sujo de azeite e carvão, recebendo na cara as faíscas da fornalha... Derretendo as banhas. Inútil, preguiçoso, discursador. Canalha (RAMOS, 2009, p.111).

Julião Tavares, apertado no smoking, parecia menos gordo. Dentro de alguns anos estaria enforcado, mas agora estava bem vivo... Julião Tavares seria enforcado (RAMOS, 2009, p.111).

Era evidente que Julião Tavares devia morrer. Não procurei investigar as razões dessa necessidade. Ela se impunha, entrava-me na cabeça como um prego. Um prego me atravessava os miolos. É estúpido, mas eu tinha realmente a impressão de que um objeto agudo me penetrava a cabeça. Dor terrível, uma ideia que inutilizava as outras ideias. Julião Tavares devia morrer.

Julião Tavares morreria violentamente e sem derramar sangue. Em sonhos ou acordado, vi-o roxo, os olhos esbugalhados, a língua fora da boca (RAMOS, 2009, p.173-174).

Para Girard, como já destacado, “entre os homens, os combatentes intraespecíficos podem culminar numa morte violenta cuja perspectiva não detém os combatentes” (2011, p.35). A vontade de matar Julião Tavares foi crescendo até chegar ao ponto de se tornar realidade.

Retirei a corda do bolso e em alguns saltos, silenciosos como os das onças de José Baía, estava ao pé de Julião Tavares. Tudo isto é absurdo, é incrível, mas realizou-se naturalmente. A corda enlaçou o pescoço do homem, e as minhas mãos apertadas afastaram-se. Houve uma luta rápida, um gorgolejo, braços a debater-se. Exatamente o que eu havia imaginado (RAMOS, 2009, p.237).

CONSIDERAÇÕES FINAIS...

Não há dúvida de que *Angústia*, de Graciliano Ramos, mostra algumas contradições da existência. Seu realismo traz, de forma crua, seres humanos marcados pela contingência, sempre presente no cotidiano de mulheres e homens. Luís da Silva vive, entre passado e presente, com lampejos raros de um futuro melhor, toda essa crise da existência. Narrativa crua de expressão áspera? Talvez, mas não é assim o cotidiano dos humanos? Graciliano Ramos, de certa forma, incomodado com romances fáceis, românticos..., mostra a profundidade do existir.

Os inimigos da vida torcem o nariz e fecham os olhos diante da narrativa crua, da expressão áspera. Querem que se fabrique nos romances um mundo diferente deste, uma confusa humanidade só de almas, cheias de sofrimentos atrapalhados que o leitor comum não entende. Põem essas almas longe da terra, soltas no espaço. Um espiritismo literário excelente como tapeação. Não admitem as dores ordinárias, que sentimos, encontradas em toda a parte, em nós e fora de nós. A miséria é incômoda. Não toquemos em monturos. São delicados, são refinados, os seus nervos sensíveis em demasia não toleram a imagem da fome e o palavrão obscuro. Fazemos frases doces. Ou arranjos torturas interiores, sem causa. E bom não contar que a moenda da usina triturou o rapaz, o tubarão comeu o barqueiro e um sujeito meteu a faca até o cabo na barriga do outro. Isso é desagradável (RAMOS, 1989, p.131-132).

Outro aspecto, destacado no presente texto, vincula-se à teoria de René Girard sobre o desejo mimético. Luís da Silva, como ficou saliente, tem como modelo o empresário Julião Tavares. A relação sempre conflituosa entre os dois termina no ápice da violência, isto é, Luís da Silva mata Julião Tavares; seu principal modelo e rival. A imitação, portanto, nos estudos de Girard, e como ficou mostrado na análise do romance *Angústia*, desemboca, quase sempre, em violência.

Julião Tavares estrebuchava. Tanta empáfia, tanta lorota, tanto adjetivo besta em discurso – e estava ali amunhecando, vencido pelo próprio peso, esmorecendo, escorregando para o chão coberto de folhas secas, amortalhado na neblina. Ao ser alcançado pela corda, tivera um arranco de bicho brabo. Aquietava-se, inclinava-se para frente, os joelhos dobravam-se, o corpo amolecia (RAMOS, 2009, p.238).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; ed.34, 2003.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo: Edusp; Campinas: Editora da Unicamp, 2006.

CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

CARVALHO, Lúcia Helena. **A ponta do novelo**: uma interpretação de Angústia, de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1983.

COUTINHO, Carlos Nelson. Graciliano Ramos. In: BRAYNER, Sônia (org.). **Graciliano Ramos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Coleção Fortuna Crítica 2).

DELEUZE, Gilles. Guattari, Félix. **O que é a filosofia**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Novos realismos, novos ilusionismos. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GIL, Fernando. **O romance da urbanização**. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 1999.

GIRARD, René. **Mentira Romântica e verdade romanesca**. São Paulo: Realizações, 2009.

GIRARD, René. Violência e reciprocidade. In: **Aquele por quem o escândalo vem**. São Paulo: É realizações, 2011.

KIRWAN, Michael. O desejo é mimético. In: **Teoria mimética**. São Paulo: É realizações, 2015.

JAGUARIBE, Beatriz. Modernidade cultural e estética do realismo. In.: **O choque do real**: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

PELLEGRINI, Tânia. Realismo: postura e método. **Letras de hoje**. Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-155, dezembro 2007. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/teo/ojs/index.php/fale/issue/view/303>>. Acesso em 13/04/2017.

RAMOS, Graciliano. **Angústia**. Rio, São Paulo: Record, 2009.

RAMOS, Graciliano. Norte e Sul. In: **Linhas tortas**. Rio de Janeiro: Record, 1989.

ROCHA, João Cezar de Astro. A primeira pedra de uma catedral. In: GIRARD, René. **Mentira Romântica e verdade romanesca**. São Paulo: Realizações, 2009.

SARTRE, Jean Paul. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 2002.

René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. São Paulo: Realizações, 2009.

VIOLÊNCIA E DESEJO MIMÉTICO EM “MEIA CULPA, MEIA PRÓPRIA CULPA”, DE MIA COUTO

Etiene Mendes Rodrigues

A CONTÍSTICA DE MIA COUTO – BREVE APRESENTAÇÃO

Escritor moçambicano cuja atividade literária foi iniciada na década de 80 do século passado, com o livro de poemas *Raiz de orvalho* (1983), Mia Couto, em mais de trinta anos de produção, escreveu poemas e narrativas – romances, crônicas e contos –, mas é nos gêneros conto e romance que ele tem tido maior projeção e obtido maior reconhecimento da crítica especializada. Suas obras discutem os mais variados temas, a partir do mais diversificado quadro de personagens: crianças, velhos, homens e mulheres. Dentre outras questões, a obra de Mia Couto instiga a uma reflexão acerca da violência praticada contra a mulher, uma vez que, uma parte considerável dos contos que focalizam personagens femininas revela mulheres em situação de opressão.

De sua produção em contos, podemos citar: *Vozes anoitecidas* (1986); *Cada homem é uma raça* (1990); *Cronicando* (1991); *Estórias abensonhadas* (1994); *Contos do nascer da terra* (1997); *Na berma de nenhuma estrada e outros contos* (1999); *A chuva pasmada* (2004); e *O fio das missangas* (2009). Deste conjunto significativo de narrativas curtas pouco foi estudado visando o conjunto da obra. Vale lembrar que o livro *Cronicando*, embora o título sinalize para uma coletânea de

crônicas, “a estrutura que os compõem [os textos] possui muito mais afinidades com o gênero conto do que propriamente com a crônica” (MARQUES, 2013, p.33). Esta peculiaridade se deve, possivelmente, pelo fato de terem sido escritos inicialmente para publicação em jornais, cujo espaço é bastante limitado.

Neste trabalho, apresentaremos uma análise do conto “Meia culpa, meia própria culpa” (*O fio das missangas*, 2009), atentando para as formas de violência com as quais a protagonista é acometida, bem como para o modo como ela reage a essa violência. Como embasamento teórico, recorreremos às reflexões de Saffioti (2004), Girard (2001), Hissa (1999), Bachelard (2003) e Chauí (2000). Nossa leitura se encaminhará no sentido de reconhecer, no comportamento da personagem principal, um exemplo de desejo mimético, tal como o concebeu René Girard.

SOBRE DESEJO MIMÉTICO

O capítulo introdutório de *Aquele por quem o escândalo vem*, de René Girard (2001), é iniciado com a seguinte questão: “Por que tanta violência ao nosso redor?”. Para respondê-la, o pensador francês remonta às eras mais antigas da história da humanidade, e afirma que, no passado, os perigos que mais assustavam o homem eram: o destino, os deuses, a natureza, os animais ferozes, além de, “o próprio homem”. Este, na percepção de Girard, é o que talvez cause mais ameaça à humanidade – “De todas as ameaças que pesam sobre nós, a mais temível (...), a única real, somos nós mesmos” (p.31). Para exemplificar sua afirmação, R. Girard elenca uma série de fatos em que o homem foi o principal causador de grandes feitos violentos, tais como as guerras e os atos terroristas que as substituíram. Embora o estudioso aponte essas formas de violência mais visíveis ao mundo, ele também chama a atenção para as violências ocorridas em ambientes mais restritos, tais como em escolas e nos lares, e que nem sempre repercutem como as primeiras.

No sentido de “justificar” a violência de que o homem moderno se reveste, Girard aponta os seguintes argumentos: primeiro, as “de caráter político e filosófico”, segundo as quais “o homem [que é naturalmente bom] torna-se violento devido às imperfeições da

sociedade, à opressão das classes populares pelas classes dirigentes” (p.33); segundo, o homem é violento devido a sua natureza biológica – “no seio da vida animal (...) apenas a espécie humana é verdadeiramente capaz de violência” (p.33); e, por fim, o homem é violento porque imita. Esta terceira “aproximação” corresponde à tese formulada e defendida ao longo do seu ensaio, e sobre a qual nos deteremos mais um pouco.

De acordo com a teoria de Girard, o homem é violento porque, uma vez dotado da capacidade de desejar e apaixonar-se, ele imita, ele quer tomar para si aquilo que é do outro. A este procedimento, o pensador chama de “desejo mimético” ou “imitação desejanter”. O homem meio que deseja por imitação, e imita, quase no sentido de copiar, porque deseja e quer para si o que é do outro. Desse modo, o desejo mimético “domina tanto nossos gestos mais ínfimos quanto o essencial de nossa vida, a escolha de uma esposa, a de uma carreira, o sentido que damos à existência” (p.34). Embora pareça trágico, uma vez que a formulação aponte para a falta de autenticidade nos comportamentos humanos, R. Girard destaca o fato de que, essa propriedade, a imitação, é a inteligência humana no que ela tem de mais dinâmico, é o que ultrapassa a animalidade” (p.34). A partir desse pressuposto, Girard vai elaborando outros conceitos – como *rivalidade mimética*, por exemplo – e apresentando um longo painel de situações a partir das quais legitima suas teorias. E, embora valide os conceitos por ele formulados, o pensador francês chama a atenção para a existência de relações conflituosas em que o desejo está ausente. Nestes casos, não há *imitação desejanter*, e sim *imitação relacional* ou *boa/má reciprocidade* (p.42-43).

As formulações de Girard, apresentadas neste trabalho, consistem em uma tentativa do pensador de explicar a violência de que todos estamos cercados, seja na condição de vítima, seja na condição de algoz. Nesse sentido, o conceito de *desejo mimético* parece-nos bastante elucidativo no que se refere ao modo como as personagens femininas, criadas por Mia Couto, agem (ou reagem) ante às situações de violência que vivenciam.

“MEIA CULPA, MEIA PRÓPRIA CULPA” – ENREDO, PERSONAGENS, VIOLÊNCIA E DESEJO MIMÉTICO

Embora tenhamos consciência de que resumos de enredo são sempre limitadores de qualquer narrativa, uma vez que, neles, consegue-se recuperar apenas algumas informações mais pontuais, como ações e personagens, ficando de fora detalhes da trama¹⁵, sobretudo no que diz respeito à linguagem, faz-se necessário aqui um breve resumo de “Meia culpa, meia própria culpa”, a fim de situar o leitor. Sendo assim, o enredo do conto pode ser sintetizado com as seguintes palavras: Maria Metade, a protagonista e narradora, encontra-se detida porque foi acusada de assassinar seu marido, um sujeito conhecido por Seis. Diante da atual situação em que está, a personagem trava um “diálogo” com um “doutor escritor”, e conta sua história, para que ele a transforme em narrativa escrita. As aspas na palavra *diálogo* devem-se ao fato de que, verdadeiramente, não ocorre um diálogo nos moldes tradicionais, em que os interlocutores falam simultaneamente. Na narrativa em questão, o interlocutor não participa efetivamente da conversa, sendo ele apenas invocado pela narradora – trata-se, portanto, de um diálogo que mais parece um monólogo.

Os três parágrafos iniciais do conto consistem em uma apresentação dos envolvidos na tragédia. Ela é uma mulher caracterizada, basicamente, por negativas, as quais vêm marcadas pelos advérbios de negação “nunca” e “nem”, repetidos várias vezes no primeiro parágrafo: “Nunca quis. Nem muito, nem parte. Nunca fui eu, nem dona, nem senhora. Nunca passei de meios caminhos, meios desejos, meia saudade” (COUTO, 2009, p.39). A repetição continua ao longo do conto, e, a esse “viver pela metade”, a protagonista justifica seu nome:

15 Conceito elaborado pelo formalista russo B. Tomachevski, trata-se do *modo* como determinada história/narrativa está construída; o modo como os elementos da *fábula* estão dispostos no texto. A *fábula*, por sua vez, diz respeito ao “conjunto de acontecimentos ligados entre si que nos são comunicados no decorrer da obra [e que] exige um índice temporal, como também um índice de causalidade, (...) e poderia ser exposta de uma maneira pragmática de acordo com a ordem dos acontecimentos, independentemente da maneira pela qual estão dispostos e introduzidos na obra” (TOMACHEVSKI, 1976, p.173).

Maria Metade.

Ao que parece, a parte que falta à personagem seria completada por um outro, no caso, um homem ou um filho: “Fosse eu invocada por voz de macho. Fosse eu retirada da ausência por desejo de alguém. Me tivesse calhado, ao menos, um homem completo, pessoa acabada” (p.39). O desejo de Maria Metade, de tornar-se inteira, completa, entretanto, não se realiza. O acúmulo de privações cria, antes, um sentimento de frustração diante da relação amorosa – “Pois aquele, nem meu, nem cara (...) um semimacho”. O possuir um homem incompleto, e ainda assim ter que dividi-lo com outras mulheres, também justifica o nome personagem.

O nome do marido: Seis. Um homem pela metade, se considerarmos o numeral seis a metade de doze, assim como toda a sua vida: seis empregos, seis irmãos, seis amantes. A vida do marido também fora, em alguns aspectos, marcada por frustrações – empregos perdidos e irmãos mortos –, exceto no âmbito das relações amorosas: seis amantes, todas atuais, segundo a narradora. Além do quê, beberão e pouco atento à esposa: “Das poucas vezes que me falou, nunca para mim olhou” (p.40).

Apresentados marido e mulher, Maria Metade faz um pequeno relato de sua vida quando casada: marido violento e indiferente, gravidez malsucedida, enfim, casamento fracassado. Em meio ao relato, a personagem vai debulhando sobre si inúmeros adjetivos que a desqualificam ainda mais, como “gasto, um extravio de coisa nenhuma, reduzida a ninguém” (p.40). Toda essa adjetivação é decorrente do aborto que sofrera na única vez que engravidou. É como se a mulher, neste caso, estivesse fadada a dois únicos destinos: ser esposa e mãe, pois, como ela mesma afirma noutra passagem do conto, “Nem um nem outro me ascenderam a essa luz que felicita outras mulheres. Sequer um filho eu tive” (p.40). Ser mãe seria um modo de torná-la completa, uma vez que “ter-se filhos não é coisa que se faça por metade” (p.40). Para ser mulher, para sentir-se mulher, a personagem deveria, necessariamente, passar pela experiência da maternidade. Ou seja, ela internaliza como natural uma condição que lhe fora imposta culturalmente. Nesse sentido, a concepção da personagem tende a perpetuar um conceito de mulher que, há algumas décadas e

em alguns lugares, sobretudo no Ocidente, movimentos sociais que primam pela derrocada da ordem patriarcal vêm contestando.

A rápida apresentação da personagem nos coloca diante do drama da condição feminina por ela vivida. A história da protagonista de “Meia culpa, meia própria culpa” pode ser tida como representante de um modelo de mulher em que, como nos lembra Hissa (1999, p.505),

Resignação, obediência e passividade são qualidades apreendidas como próprias da natureza da mulher, por força da ideologia, que, valendo-se desses rótulos, passou a encará-la pelo lado da insensatez. Confundida com a criança, em razão de uma suposta fragilidade, a mulher congelou a voz e os sentimentos ao longo dos anos, atraindo para si o estigma da diferença.

Todos os atributos de que fala Hissa podem contribuir para que se tenha uma mulher insatisfeita com a condição que lhe foi imposta. Resultado dessa insatisfação, no caso das personagens femininas cunhadas por Mia Couto, é que muitas delas acabam por nutrir um profundo sentimento de vingança, com relação aos seus algozes, que, quase sempre, termina em tragédia. *Vingar-se*, tendo em vista essas personagens, assume várias acepções: 1. seria uma forma de punir aquele que, de algumas forma, lhe fizera mal; 2. um modo de reparar a ofensa cometida pelo outro; e 3. uma forma de se desenvolver, uma vez que, por meio da vingança, a personagem estaria saindo do estado de resignação e subserviência, e passaria a ocupar o lugar de agente de uma história, sua própria história.

O desejo de vingança, ou a vingança em si, quase sempre, aponta para atitudes violentas, na acepção atribuída por Saffioti (2004, p.17), que entende a violência como “ruptura de qualquer forma de integridade da vítima: integridade física, integridade psíquica, integridade sexual, integridade moral”. Se, por meios de atitudes violentas do marido, Maria Metade teve sua integridade psíquica e moral ferida, a consequência que essas atitudes acarretam é um caso em que o

desejo mimético se faz presente. Isto é, se a personagem, ao longo da vida conjugal, fora tratada com violência, o efeito só poderia ser, num processo de imitação, outro ato de violência.

Como resultado de toda a opressão que a personagem viveu, tem-se o desejo de vingança que, quase sempre, se realiza, seja em relação ao opressor, seja com relação à parte oprimida. Esse processo é constante nos contos de Mia Couto, e ocorre de diferentes maneiras; ou melhor, é expresso de diferentes modos. A personagem de “O cesto”, outra narrativa de *O fio das missangas*, por exemplo, verbaliza seu desejo de vingança, dizendo: “– Só peço um oxalá: que eu fique viúva o quanto antes! (...) – Estou ansiosa que você morra, marido, para estrear este vestido preto” (p.23). Já no conto “Meia culpa, ...”, as palavras da narradora são: “Não o matei. E disso tenho pena. Porque esse assassinato me faria sentir inteira” (p.43).

Com essas falas, o que temos, na verdade, são modos diferentes de expressar o mesmo desejo: o de livrar-se do causador das tiranias vividas pelas personagens. No primeiro exemplo, o desejo da personagem choca o leitor logo nas primeiras palavras. E, se desejar ficar viúva parece trágico, ambicionar a antecipação do acontecimento assume ares de coisa macabra. De todo modo, o que se tem é uma mulher que, sufocada por alguém (o marido), deseja libertar-se. O “ficar viúva o quanto antes” é reiterado através da ansiedade vivida pela personagem em relação ao seu desejo. A justificativa parece ainda mais chocante: “para estrear um vestido preto”.

Em “Meia culpa, meia própria culpa”, além de desejar a morte do marido, a personagem verbaliza seu desejo de vingança: “– Não o matei. E disso tenho pena” (p.43). A protagonista também gostaria de ter sido a executora do crime, fato de que muito se lamenta porque, apesar de ter planejado tudo, o Seis morrera acidentalmente, quando caíra, bêbado, sobre o punhal que lhe estava reservado.

Se, para estrear um vestido preto, parece uma justificativa banal para a morte o marido, lamentar não ter sido a executora do crime parece ainda mais cruel. No entanto, a personagem justifica: “Porque esse assassinato me faria sentir inteira” (p.43). A viuvez representa a (quase) total liberdade das personagens, ou ainda, um modo de Maria Metade sentir-se completa, inteira.

Como se não bastasse todo o sofrimento que já vivera, Maria Metade encontra-se detida, acusada que foi de assassinar seu esposo. E, mesmo como uma vida tão atribulada, a personagem manifesta um estranho desejo: o de, a todo custo, ser condenada por esse crime, cuja autoria ora ela afirma ora nega. Nesse processo, a presença de seu interlocutor é imprescindível, uma vez que a ele compete escrever a história de Maria Metade atribuindo-lhe autoria do homicídio.

Sua condição atual, a princípio, deixa o leitor compadecido. No entanto, à medida que ela vai justificando seu estranho desejo, o leitor passa a manter com ela e sua história uma relação de cumplicidade. A personagem, em vários momentos do conto, deixa clara sua alegria diante daquela situação e da certeza de que o marido está morto. Para ter sua alegria completada, Maria Metade quer ser condenada pelo crime, pois, uma vez condenada (na escrita), seria uma forma de legitimar sua satisfação, outro meio de ela sentir-se inteira, completa.

A respeito da viuvez, falamos há pouco na *quase* total liberdade que esse estado traria às personagens. Mesmo com o marido morto, a personagem parece não se desprender totalmente da vida a que esteve confinada. Nesse sentido, a escrita assumiria importância fundamental. Em “Meia culpa...”, a escrita seria o meio através do qual a vingança de Maria Metade seria concretizada; sua história, uma vez registrada, conquistaria ares de veracidade. Através da escrita a personagem ganharia voz, fato que revela outro desejo seu: o de ser vista, ser notada. Por outro lado, querer que uma terceira pessoa realize a tarefa pode ser revelador de outra condição da personagem: Maria Metade talvez fosse, no mínimo, analfabeta; ou não detinha o domínio da palavra escrita. Pensamos ser essa leitura perfeitamente possível, se levarmos em consideração o fato de que a personagem, além de ser mulher, essa categoria ainda marginalizada, provinha de uma cidade interiorana, era de origem humilde e possuía a “raça errada”.

Ao que tudo indica, as condições em que Maria Metade se encontra parecem ser continuidade de outras histórias parecidas, ou pelo menos, da história de sua mãe. Ao relembrar sua infância, a protagonista retoma um velho conselho da mãe: “– Sonhe com cuidado, Mariazita. Não esqueça, você é pobre. E pobre não sonha tudo, nem sonha depressa” (p.41). Diante da advertência, Maria pensava:

“Minha fatia de tristeza era uma ofensa perante as verdadeiras mágoas dela” (p.41).

Embora não tenhamos acesso a detalhes da história da mãe de Maria Metade, suas falas nos são reveladoras de que as experiências da protagonista não eram vivenciadas apenas por ela, mas por toda uma classe socialmente desfavorecida. A protagonista estaria “apenas” dando continuidade a uma linhagem de tristes histórias de mulheres.

Ao longo da narrativa, em meio à conversa com o escritor, outros temas saltam aos olhos, quais sejam a memória e o devaneio. Através deles, ficamos sabendo de mais detalhes sobre a personagem, sobretudo de sua infância. A memória, segundo Chauí (2000, p.125), “é uma evocação do passado. É a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais.”

Transportando-se para a infância através da memória, numa mistura de lembrança e devaneio, nos deparamos com alguém aparentemente predestinada ao sofrimento, à exclusão e ao esquecimento (também daí, talvez, o desejo de Maria Metade em ser vista na escrita?!). Maria relata que, quando criança, sonhava em frequentar o cinema da cidade e partilhar da mesma alegria que outras pessoas sentiam diante da grande tela

É assim que, cada noite, volto à matiné das quatro de minha meninice. Não estrava no cinema que me estava interdito. Eu tinha a raça errada, a idade errada, a vida errada. Mas ficava do outro lado do passeio, a assistir ao riso dos alheios. Ali passavam as moças belas, brancas, mulatas algumas. Era lá que eu sonhava (p.41).

A memória é acionada devido a atual situação em que a personagem se encontra. Na cadeia, ela se sente livre para rememorar, para retomar um tempo em que, apesar da exclusão, se considerava feliz. Nesse sentido, a memória da infância é o único elemento que lhe adoça a existência. Essa busca de um passado alegre coaduna-se com

a formulação de Marilena Chauí, na medida em que se justifica na perpetuação de experiências humanas que não mais retornarão.

Aqui, faz-se necessária uma consideração acerca dos espaços onde Maria Metade é focalizada, a casa e a cadeia, uma vez que eles assumem funções contrárias àquelas a que foram destinados. A casa, para Maria, sempre fora o lugar do aprisionamento: na infância, não tinha liberdade para sair quando queria; quando adulta, o marido podou toda e qualquer possibilidade de sentir-se livre. Já na cadeia, lugar que, em princípio, tolhe o direito de ir e vir das pessoas, a protagonista experimenta a liberdade, sobretudo no que diz respeito ao sonho, à possibilidade de vislumbrar um futuro em que, o que prevalece, é a retomada de um tempo em que se sentia feliz porque sonhava, devaneava; de um tempo em que não havia marido para lhe oprimir; “o único tempo que me deu sonhos” (p.42), afirma a personagem. Seguindo esse raciocínio, as palavras de Bachelard (2003, p.29), sobre o espaço, são esclarecedoras, uma vez que o filósofo considera

(...) todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los. Sabe por instinto que esses espaços de sua solidão são constitutivos.

Mais uma vez, a memória é recobrada, e assume preponderância no sentido que Chauí (2000, p.130) atribui:

A memória não é um simples lembrar ou recordar, mas revela umas das formas fundamentais de nossa existência, que é a relação com o tempo, e, no tempo, com aquilo que está invisível, ausente e distante, isto é, o passado. A memória é o que confere sentido ao passado como diferente do presente (mas fazendo ou podendo fazer parte dele) e do futuro (mas podendo permitir esperá-lo e compreendê-lo).

As considerações da professora apontam para o fato de que, através da memória, constrói-se uma ponte que liga o sujeito ao passado e o projeta para o futuro. No âmbito da narrativa de Mia Couto, a memória da infância representa a retomada de um passado feliz na elaboração, ou na sustentação, de um presente e um futuro menos sofridos.

MARIA METADE: ENTRE CULPA E MEIA CULPA – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Conforme apontamos no início deste trabalho, um dos temas recorrentes nos contos de Mia Couto é a relação conflituosa entre homens e mulheres. Na narrativa que selecionamos para análise, essa relação acontece via casamento, e é vista por um olhar feminino, sobretudo no que diz respeito ao lugar que a protagonista ocupa nessa relação. Em meio às reflexões da personagem, temas como a memória e a infância saltam aos olhos do leitor, e através dos quais surgem outros aspectos que nos fazem compreender ainda mais a personagem.

Diante dos elementos levantados, poderíamos afirmar que a grande tônica do conto em questão é a condição feminina, representada por Maria Metade. O enredo revela a presença forte de um tipo de violência muitas vezes naturalizada nas sociedades patriarcais. No entanto, a mulher não se comporta como vítima. A partir da análise, o que se percebe é que, apesar de, em determinados lugares, as mulheres virem travando lutas contra a ordem patriarcal, nessa narrativa, a personagem luta sozinha – não tendo o respaldo de um grupo, de um movimento social que busque conscientizar e lutar pelos direitos das mulheres, elas criam formas de reagir à violência. Daí, talvez, o desejo de vingança, a tentativa de resolver a questão a partir de uma perspectiva pessoal. Nesse sentido, a luta e a resistência assumem formas trágicas, muitas vezes. Mas, trata-se sempre de uma reação que revela uma tomada de consciência ou, no mínimo, uma crise da personagem feminina ante toda a condição de oprimida e desvalorizada como pessoa, como individualidade. Voltando ao conceito de desejo mimético, de René Girard, parece-nos que a atitude violenta da personagem com relação ao marido é uma imitação da violência por ela sofrida ao longo do relacionamento.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

CHAUÍ, Marilena. *Convite à filosofia*. 7.ed. São Paulo: Ática, 2000.

COUTO, Mia. *O fio das missangas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GIRARD, René. “Violência e reciprocidade”. IN: _____. *Aquele por quem o escândalo vem*. Tradução de Carlos Nougué. São Paulo: Realizações Editora, 2011.

HISSA, Júlia. “Breve reflexão sobre a condição feminina ao longo dos anos”. In: REIS, Lívia de Freitas; VIANNA, Lúcia Helena; PORTO, Maria Bernadette (org.). *Mulher e Literatura – trabalhos apresentados no VII Seminário Nacional*. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 1999.

MARQUES, Moama Lorena de Lacerda. *O espaço-tempo da espera nos contos de Mia Couto: uma perversa fábrica de ausências*. Tese. Programa de Pós-graduação em Letras. UFPB. João Pessoa, 2013.

RODRIGUES, Etiene M. Com Mia Couto na sala de aula: histórias de resignação e vingança. In: NÓBREGA, Marta & PINHEIRO, Hélder (org.). *Literatura e ensino: aspectos metodológicos e críticos*. Campina Grande: EDUFCEG, 2014.

SAFFIOTI, Heleieth I. B. *Gênero, patriarcado, violência*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

TOMACHEVSKI, Boris. “Temática”. In.: EIKHENBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza R. Filipouski et al., 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

RIVALIDADES EM *DOIS IRMÃOS*, DE MILTON HATOUM

Antonio Carlos de Melo Magalhães

INTRODUÇÃO

O presente artigo origina-se em seminário na Universidade de Hamburgo, sob minha coordenação e do Prof. Dr. Martin Neumann, no Departamento de Letras Lusófonas, no semestre de inverno 2017/2018, cujo título *Brüderlichkeit in Zwei Brüder, von Milton Hatoum, und Kain, von Saramago*, focou no tema da rivalidade fraterna a partir de uma leitura comparativa entre os dois romances, incluindo uma introdução sobre tendências das literaturas de ambos os países.

A observação introdutória é importante devido ao tom coloquial do texto, fruto das exposições durante as sessões, mas também para deixar claro ao leitor o aspecto introdutório do presente texto. De certa forma, quis, no Seminário em Hamburgo, fazer uma introdução à leitura da obra, oferecer acessos e destacar relações e enredos. O artigo, assim como o seminário, foca na exploração temática, dando prioridade aos diferentes matizes que compõem essa jornada de dois irmãos rivais – Omar e Yakub –, representantes de muitas rivalidades no contexto social, político, cultural da obra, lembrando da preocupação de Hatoum em escrever uma “história moral de sua geração”, tendo como pano de fundo os muitos impactos e significados que a ditadura militar teve no contexto amazônico, tema ainda marginalmente contemplado tanto pelos estudos acerca da ditadura quanto

acerca da literatura nas sociedades amazônicas.

O presente artigo tem outro aspecto a ser destacado: a leitura que faço decorre também de certas imbricações da memória de um leitor que viveu na/a Manaus de *Dois Irmãos*, personagem central do romance. Lugares, bairros, situações, cores, nomes, ruas, experiências fazem parte de um amplo leque de memórias da adolescência e juventude, justamente nessa Manaus tornada referência maior da obra. Essa relação com a obra e com a cidade-personagem não torna, obviamente, minha leitura melhor ou pior, somente assume essa singularidade de perspectiva do leitor que se sente parte da história contada. O fato de ter feito isso num contexto “estrangeiro”, na Alemanha, só aguçou ainda mais o leque das memórias, porque as distâncias e as alteridades nos impõem lugares de cultivo das lembranças. Recordamos porque precisamos, porque o outro assim exige, porque assim construímos também nossas identidades vulneráveis, “mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado” (*Dois Irmãos*, p.90).

DOIS IRMÃOS COMO PARTE DE UMA TRILOGIA

O romance de Milton Hatoum faz parte de sua trilogia inicial: *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*. Os três primeiros romances focam em Manaus, no Amazonas como lugar de vivência das personagens, e nessa vivência há a imensidão, as fronteiras débeis, as culturas de origem em instigante relação com as novas que chegam a Manaus no ocaso do ciclo da borracha, sem que esse ocaso ainda tivesse retirado dos imigrantes seu sonho de ter uma “vida melhor”. Onde inicia exatamente o Amazonas? Onde termina? Esse lugar de águas que exigem viagens longas para seus muitos destinos. Espaços não totalmente demarcados, trânsito de difícil chegada e saída, a Manaus que acolhe e, por conta de sua decrepitude, expulsa. Se no primeiro romance o foco acontece no processo migratório inicial de origem libanesa-árabe para Manaus, em *Dois Irmãos* temos o cotidiano dessas famílias em seus processos de transformação e decadência, concluindo com *Cinzas do Norte* como despedida de Manaus como lugar central na narrativa.

Nos primeiros dois romances a esperança e ilusão das famílias

libanesas, seu ocaso, no terceiro romance uma certa despedida literária de Manaus como projeto político, social, cultural. O lugar das esperanças fortes se torna o lugar dos abandonos e das decrepitudes familiares. Manaus passa de lugar das fraternidades possíveis cada vez mais a lugar das rivalidades inclementes.

DOIS IRMÃOS COMO LITERATURA DE MIGRAÇÃO

Segundo Salman Rushdie, migração deveria ser entendida não somente em parâmetros sociológicos, mas também em termos poéticos, com o fito de destacar os processos interculturais da literatura contemporânea.

Migração se apresenta como uma das metáforas mais abrangentes de nosso tempo. A palavra metáfora, que se origina da palavra grega que pode significar também mediar, descreve uma forma de migração das ideias em imagens. Migrantes – seres humanos trazidos a outras paragens – são seres metafóricos, e migração, entendida metafóricamente, interpela a todos nós. Todos nós ultrapassamos fronteiras, e nesse sentido somos todos povos migrantes (RUSHDIE, 1990, p.177).

Essa força de mensagem decorre, muitas vezes, de processos históricos traumáticos, intensos, segundo os aspectos centrais descritos por Rushdie sobre a figura do migrante: “Ele perde sua pátria, encontra outro idioma, adentra um ambiente cujos comportamentos sociais e formas de convivência se distinguem demasiadamente dos seus, até mesmo o ferem e violentam. [...] O migrante, que se vê ameaçado, encontra-se sob o jugo de encontrar novas formas de autocompreensão de sua humanidade” (p.176).

O romance narra o encontro de migrantes. Halim e Zana, apesar de serem do Líbano, se conhecem em Manaus, onde encontram a migrante Dominga, do interior do Amazonas, mãe de Nael, narrador bastardo do romance, que vive entre o quintal da casa, onde mora Dominga, e os recintos da casa dos senhores e de seu pai, Yakub ou

Omar. Migrantes em movimento, migrantes constituindo identidades, nessa terra-água de obscuros inícios e enigmáticas fronteiras. Lugar de chegada, lugar de abandono, já indicado na abertura do romance:

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tao vital quanto a Biblos de sua infancia: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século (Dois Irmãos, p.11).

Nessa abertura fica indicada a possibilidade da experiência de migração: a extrema solidão e abandono dos que procuraram para si um novo contexto para a escrita de suas identidades. Zana, a matriarca, personagem fortíssima em toda a narrativa, responsável em parte pelas profundas rivalidades debatidas no romance, se encontra abandonada, seja pela morte do marido, seja pelo distanciamento que o narrador Nael toma da família, seja pelos filhos, inimigos entre si e indiferentes a ela.

MANAUS: LUGAR-PERSONAGEM

Manaus é lugar-personagem central no romance, sendo mencionada e descrita pelo menos 67 vezes. Além dessa descrição direta, há menções a lugares centrais da cidade, como são o Mercado Municipal, o Mercado Adolpho Lisboa, os bairros de Cachoeirinha, Educandos, São Raimundo, Cidade Flutuante, Betânia, as praças principais. *Dois Irmãos* é a narrativa sobre a Manaus que se transformou de pérola do Amazonas, por conta do ciclo da borracha, na Zona Franca das indústrias e das violências contra as antigas formações culturais.

Manaus foi um lugar de encontro de culturas, e Biblos, o restaurante do pai de Zania, se torna uma metáfora da própria cidade nesse contexto: “falavam português misturado ao árabe, francês e espanhol,

e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo” (*Dois Irmãos*, p.48).

Parte da rivalidade fraterna narrada se encontra na própria cidade: a rivalidade entre as arcaicas culturas amazônicas e as imposições de “ordem e progresso” da expansão industrial, entre o asfalto que se quer limpo e o rio que vai se transformando cada vez mais no lugar dos entulhos; entre as muitas vivências multiculturais, incluindo o casamento (muçulmano com uma cristã católica) de Halim e Zana, pais de Yakub e Omar, e as homogeneizações ideológicas denunciadas na narrativa. Manaus também tem duas cidades rivais.

Biblos, no Líbano, de onde as famílias vieram e para onde Yakub, o primogênito, vai, a contragosto, para um período de sua juventude, por imposição de Zana, a mãe, e aquiescência vil de Halim, o pai; e São Paulo, o lugar de nova e definitiva migração de Yakub, para se tornar engenheiro, defensor da ditadura, em alusão ao país que emergia nos escombros das culturas consideradas cada vez mais atrasadas. Manaus é essa cidade que experimenta as rivalidades dos modelos e das memórias entre os igarapés, lugares do lúdico, e as muitas ações que paulatinamente tornam a natureza um mal a ser extirpado pelo progresso. Moderna e atrasada, a Manaus que experimenta a rivalidade é utopia e desesperança, lugar de tolerância multicultural mas também da ação bruta da ditadura que arranca um professor de francês e literatura de Omar da sala de aula, tornando-o mais um dos desaparecidos durante a ditadura militar no Brasil. Cada página do romance de Hatoum é cravada de extrema beleza narrativa ficcional e de profunda dor histórica e cultural. Manaus é o lugar das rivalidades fundamentais da família, das culturas, das ideologias.

Um aspecto a mais é importante destacar nesse e em outros romances iniciais de Milton Hatoum: de uma forma singular, contundente, uma cidade esquecida do cenário literário se torna central, também uma forma de pensar a rivalidade entre os lugares que sempre se encontram em relevo na literatura brasileira e aqueles que surgem de forma marginal em nossa produção literária.

Por fim, uma última observação sobre o papel da natureza na narrativa de Hatoum: a experiência de perda extrema dos igarapés

e das matas que, ainda na década de 70, davam beleza à cidade, se torna um trauma assumido na própria narrativa. A obstinação do narrador torna a literatura lugar da memória de uma natureza que desapareceu, tirando a ideia de descrição da natureza como paisagem que embelezaria o lugar narrado. Em *Dois Irmãos*, a natureza faz parte da condição de outros personagens, como a da própria mãe do narrador. Igarapés, lagos e mata ocupam cada vez mais a humilhante condição dos destinados ao esquecimento, e contra isso a literatura de Hatoum se apresenta.

AS RIVALIDADES FRATERNAS

As grandes violências acontecem, muitas vezes, nos lugares aparentemente seguros da intimidade. Não poucas vezes na história, o lar se torna o lugar par excellence do embate, dos ressentimentos, dos ódios que nutrem as biografias. Tema antigo da mitologia e da literatura mundial, é o enredo central da obra de Hatoum, cujo processo de escrita se dá em tensão criativa entre o texto hebraico-cristão-muçulmano – a rivalidade fraterna está presente tanto na Bíblia Hebraica e Cristã, quanto no Corão – e a marcante influência de Machado de Assis, em Esaú e Jacó, na obra do autor amazonense. Para além das óbvias semelhanças entre aspectos narrativos na obra de Machado e na de Hatoum, tais como o papel da mãe, seja controlando, seja fomentando a rivalidade entre os irmãos (Pedro e Paulo, em si mesmos formam alusão clara a uma importante rivalidade da Bíblia cristã) na obra de Machado, ou ainda o papel distante do pai, o foco narrativo de Hatoum trabalha com aspectos complexos das intersecções e conflitos culturais de uma forma mais contundente e criativa que Machado. Em Hatoum o mito bíblico-corânico é trazido a um criativo diálogo com os processos culturais e políticos que marcam a trajetória de duas famílias: a libanesa (Halim, Zana, Yakub, Omar, Rânia) e a amazônica (Domingas e Nael).

Para deslocar da rivalidade aparentemente central, assim como aclamada pela crítica, quero destacar as outras rivalidades fraternas que determinam a beleza e crítica política e cultural na narrativa. Não se trata, portanto, de uma mera rivalidade a mais entre dois irmãos assim como conhecemos em muitas narrativas míticas ou de

círculos familiares. Hatoum problemiza a história da sociedade, da cultura e tem um olhar agudo para as muitas implicações dos encontros e confrontos entre grupos e heranças culturais distintas.

A figura do narrador, tratado como meio-irmão, filho bastardo e serviçal da casa, ao mesmo tempo amante ocasional da filha, é emblemática para uma condição e um alerta histórico: narrar a história depende, muitas vezes, de quem a conta, de quem é responsável pela tessitura dos acontecimentos e pelo entrelaçamento das fugas das memórias. Ao falar de si, na abertura do capítulo 4, cujo nome será revelado somente no capítulo 9 do romance, o narrador Nael se refere a essa condição de pertencimentos frágeis e vínculos ameaçados:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfeitei: um dos gêmeos era meu pai (Dois Irmãos, p.73).

Quem narra a história não é um dos irmãos de origem libanesa, não é a matriarca, é o bastardo morador do quintal, o sem-origem, em parte do sem-nome. Destaco, portanto, essa rivalidade em torno da narrativa das histórias e das origens que dão sentido às identidades em suas buscas por reconhecimento.

Se, por um lado, há o possível trauma infantil de se perceber pária e serviçal num mundo de senhores violentos e autoritários, por outro essa falta de origem possibilita a Nael construir sua própria história em confronto e diálogo com a história da família libanesa e com a cidade. Um narrador, fruto de estupro de um dos irmãos contra sua mãe, morador de entre-mundos, entre o quintal, onde também vive sua mãe, e a “casa grande”, onde é serviçal desde a adolescência da família libanesa, configura seu mundo nas linhas tênues que as existências fragilizadas pelo mormaço da história conhecem.

Podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala, Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca do fundo (*Dois Irmãos*, p.82).

É o esse o narrador que nos toma pela mão e conduz ao olhar sobre a história de Manaus, das migrações, dos ódios familiares, do impacto no cotidiano que a ditadura militar e o anunciado progresso industrial – “a euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado” (*Dois Irmãos*, p.128) - da década de 70 teve na feitura de uma cidade do norte do Brasil. Narrar a história pode ser um entretenimento informativo, narrá-la, porém, com os olhos dos bastardos, dos moradores dos quintais, dos serviçais é assumir as fissuras e adentrar nas rivalidades. Nael, esse sobrevivente de canoa nas águas amazônicas, filho de Domingas, cuja fibra e ímpeto servira a outros, elabora, ao construir uma imagem de Manaus e dos muitos aspectos dos processos migratórios, sua identidade possível numa cidade ainda pouco conhecida em suas periferias, em seus mitos, em suas memórias. Assume essa tristeza do olhar, porque narrar é carregar as dores da história e das experiências: “Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado” (*Dois Irmãos*, p.264).

Ao fazer isso, ele olha os outros “Naeis” que existem em suas andanças pela cidade feita chão da história: “Aos domingos, quanto Zana me pedia para comprar miúdos de boi no porto da Catraia, eu folgava um pouco, passeava ao léu pela cidade, atravessava as pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus. Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito

a cachorrada esquelada que rondava os pilares das palafitas” (*Dois Irmãos*, p.80-81)

Outro aspecto central é obviamente a rivalidade entre Yakub e Omar, ainda que, para mim, não seja a central no romance. Para não cair no lugar comum da fortuna crítica sobre essa rivalidade específica, destaco que Omar e Yakub são, na verdade, muito próximos por serem seres apaixonados, movidos por um páthos que determina em grande parte sua trajetória.

Aparentemente, Omar é descrito como o ser das paixões, por uma vida intensa, marcada por “águas sem nenhum remanso”, dissoluta, sem planejamentos, sem compromissos mais sérios. Yakub é apresentado como um ser do cálculo, dos planejamentos detalhados, inclusive na forma como se vinga da família, especialmente de Omar. Deixando essa diferença aparente, já tão contemplada pela crítica, temos, nessa rivalidade entre dois irmãos, duas existências que estão próximas em suas formas intensas de viver, seja o que pode ser considerado fugaz, como é o caso de Omar, seja aquilo que faz parte de uma dedicada, planejada e comprometida forma de planejar os ódios e os ressentimentos pessoais, como é o caso de Yakub.

Mais uma vez, é o bastardo Nael que decifra as paixões de ambos, apesar de suas aparentes diferenças: “Aos poucos, ela(Rânia) foi descobrindo que o irmão distante havia calculado o momento adequado para agir. Yakub esperou a mãe morrer. Então, como truz de pantera, atacou. A fuga foi pior para Omar. Agora ele não tentava escapar às garras da mãe, mas ao cerco de um oficial de justiça” (*Dois Irmãos*, p.257). “A história da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yakub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada” (*Dois Irmãos*, p.263-264).

De certa forma, ecoa na obra uma crítica a dois atores responsáveis pela decadência da Manaus, assim sugerida por Nael-Hatoum: os que simplesmente usaram a cidade, dela usufruíram, sem com ela terem o cuidado necessário, como é o caso de Omar, e os que olharam e olham Manaus como lugar para o desenvolvimento industrial e tecnológico, sem incluírem em seus projetos o cuidado com a natureza e a preservação da cidade enquanto bem cultural-ecológico,

como é o caso de Yakub, preocupado tão somente em defender um progresso nos moldes defendidos pela ditadura militar. Manaus se torna vítima de ambos, Nael se distancia dos dois e lamenta pela Manaus, agora irreconciliável com o seu passado-natureza.

CONCLUSÃO

Os textos de Hatoum tiram Manaus de um certo esquecimento a que foi submetido o norte do Brasil em termos de história da literatura brasileira. Thiago de Melo tornara em sua obra poética o Amazonas, especialmente o dos ribeirinhos, conhecido da literatura brasileira. Benedito Nunes dera ao Brasil, de Belém, uma das obras mais profundas da crítica literária brasileira, especialmente no diálogo com a filosofia. Hatoum, sem desconhecer outros autores, projeta Manaus como cidade literária e, com isso, amplia o próprio olhar da história da literatura brasileira para um contexto ainda bastante secundarizado nos estudos literários, lembrando que na história da literatura, o embate não se dá somente entre nordeste e sudeste, entre São Paulo-Rio e Recife-Salvador, mas outras rivalidades participam da intrigante e nem sempre fraterna história da literatura brasileira.

REFERÊNCIAS

ASSIS, Rodilei. Representações orientais em Dois Irmãos, de Milton Hatoum, In.: http://uniesp.edu.br/sites/_biblioteca/revistas/20170411123553.pdf

BRIDI, Marlise/VASCONCELOS, Maria Lucia. O professor e seu duplo: uma leitura de Dois Irmãos de Milton Hatoum, In.: *Todas as Letras*, São Paulo, v.13, n.2, p.55-61, 2011.

HARDMAN, Francisco Foot. Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum. FINAZZI-AGRÒ, Ettore. (dir.) In.: *Letterature d'America*. Università di Roma: La Sapienza, set. 2000.

MENDES, Mirian Lucia. A intolerância entre irmãos em Machado de Assis e Milton Hatoum, In.: *Revista de Letras Dom Alberto*, v.1,

n.5, jan/jul., 2014, p.92-109.

RUSHDIE, Salman. Ein Reisender über Grenzen im Ich und in der Zeit. In: DANIELA HERMES/VOLKER NEUHAUS (Hg). Günter Grass im Ausland. Texte, Daten, Bilder, Frankfurt a. M., 1990, p.174-180). S.177.

“DOIS IRMÃOS”, DE MILTON HATOUM: ESPAÇO DE CONFLITO E VIOLÊNCIA

Cristina Kelly da Silva Pereira

INTRODUÇÃO

O presente texto, partindo da análise de uma obra contemporânea, *Dois irmãos*, do autor manauara, Milton Hatoum, visa refletir sobre duas teorias, a saber, o realismo e a sua persistente vitalidade na literatura brasileira contemporânea, e a presença de uma violência, fruto de desejos miméticos, para usar a definição de René Girard.

Num primeiro momento, iremos levantar uma discussão em torno do realismo enquanto uma tendência literária moderna; severamente criticada pela academia, mas, apesar disso, se olharmos atentamente, perceberemos sua teimosa presença na literatura brasileira contemporânea. Nesse sentido, pensaremos como esse realismo se manifesta na obra de Milton Hatoum. Para tanto, olharemos para obra a partir da concepção de Literatura Pós-autônoma, mais especificamente, aquela problematizada por Josefina Ludmer (2010).

Subsequentemente, apoiados na teoria do desejo mimético de René Girard, analisaremos algumas manifestações de violência e suas relações com o desejo imitativo dos irmãos Yaqub e Omar. Olharemos para os desejos dos irmãos apontando possíveis relações triangulares. Para melhor compreendermos esses triângulos, propomos um recorte que se subdivide em quatro momentos, que julgamos significativos: contornos da produção de subjetividade; batalha pelo amor maternal; duelo desejante por Livia e, por fim, disputa por

Domingas.

BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE O REALISMO

O romance que surge no século XIX, num contexto burguês e positivista, carrega, dentre muitas características, uma que consideramos fundamental, a de tentar ser cópia fiel do real. Porém, como assinalado por Vera Lúcia Figueiredo (2012), a objetividade perseguida pelo narrador, com a missão de trazer fidelidade à narrativa, foi, ao longo do tempo, mostrando-se contraditória, pois revelava que, se por um lado, a proposta era criar uma universalidade do pensamento, com conceitos gerais, por outro, notou-se uma resistência dos acontecimentos singulares que se impunham. Nesse mesmo sentido, Theodor Adorno (2003) observou, em sua reflexão sobre a posição do narrador no romance contemporâneo, que o romance do século XIX nasce realista e incorpora uma categoria fundamental, mas questionável: dominar de forma objetiva a experiência humana. Esta fragilidade transparece, do ponto de vista do narrador, em “decorrência do subjetivismo, que não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la, solapando assim o preceito épico da objetividade” (ADORNO, 2003, p.55). Assim sendo, o ato de narrar foi abalado, mostrou-se em crise. Nas palavras de Figueiredo,

A convicção, manifesta no romance moderno, de que antes de qualquer conteúdo ideológico, já seria ideológica a própria pretensão do narrador de representar a realidade, aponta para a crise do ato mesmo de narrar, doravante colocado sob suspeita, já que contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido. Esse ceticismo, diante da possibilidade de uma representação objetiva, acentuou-se ao longo do século XX, colocando xeque a estética realista (2012, p.121).

Inegavelmente, mesmo o realismo tendo sido seriamente

criticado, é possível perceber sua permanência na literatura brasileira contemporânea. Karl Schollhammer (2013) acredita que essa “fome de realidade” pode ser percebida, por exemplo, no crescente interesse pelo real que está transparente nas novas tendências do mercado literário brasileiro contemporâneo, que coloca entre os gêneros mais populares: o romance histórico, a biografia, o documentarismo, o relato de viagem, entre outros. São formas literárias que se aproximam da experiência comum, “como crônicas da vida como ela é, depoimentos testemunhais de experiências singulares e exóticas, diários, ensaios ficcionais, e outras formas híbridas de ficção e não ficção que ampliam as manifestações dessa fome de realidade” (2013, p.155). O autor ainda explica que da mesma forma que a fotografia pode ser inserida no texto e provocar um desequilíbrio entre a história e a imagem, não podendo ser compreendida como índice representativo de contextualidade, “a inclusão de nomes próprios, citações, cartas, desenhos, letras de música etc., cria uma espécie de realismo textual que desequilibra a relação entre ficção e documento”. Ele diz ainda, que é preciso ter o cuidado de entender que a inclusão da realidade nessas obras não pode ser confundida com documentarismo, “pelo contrário, não se trata de levar a realidade à literatura, senão de levar a poesia à vida, reencantá-la” (2013, p.177).

Podemos falar, então, de um realismo que assume diferentes formas expressivas, como se se moldasse a sociedades bem distintas; por assim dizer, as dos séculos XIX e XX e, ainda, persistir no século XXI.

Se no século XIX, a ambição era ser uma cópia “fiel” da realidade, no século XX, a literatura surge com o desejo de dar conta da realidade diretamente, “rompendo as fronteiras da representação mimética sem por esse motivo se encerrar na reflexividade sobre seus próprios meios” (SCHOLLHAMMER, 2013, p.160). Procurava-se, assim, um novo acesso à realidade a partir de uma visão de mundo em crise e já não contida num esquema tradicional de representação mimética. Em consonância a isso, Figueiredo diz que, “a enunciação passa, assim, para o centro da cena, diluindo-se as fronteiras entre narrativa e discurso. Como consequência, a terceira pessoa foi cedendo lugar aos relatos em primeira pessoa”. Considera, ainda, que a ficção em

primeira pessoa, “caminhará junto com a crescente afirmação de um tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho” (2012, p.123).

O REALISMO NO ROMANCE “DOIS IRMÃOS”

Dois irmãos, de Milton Hatoum, oferece ao leitor, em relação ao enredo e cenário, uma ilusão de verossimilhança e, seus personagens dão a impressão de que são reais, como veremos adiante na fala do próprio Hatoum. Nessa perspectiva, fatos históricos, como o período áureo de Manaus, a ditadura militar e a decadência urbana da cidade de Manaus, misturam-se com a ficção, causando uma sensação de desequilíbrio em relação aos limites entre realidade e ficção. O teor mitológico e as alegorias, presentes na obra, também remetem o leitor ao mundo real. Yaqub e Omar, personagens principais do romance, assumem um papel ambíguo: são amados e odiados ao mesmo tempo, quer dizer, personagens que deixam transparecer suas fragilidades. Segundo Milton Hatoum (2016), o mundo do romance realista tem um tom de ironia; é um mundo não idealizado; um mundo sem heróis.

O romance, tal como o conhecemos, narra o choque entre o elemento imaginoso (que fortalece a visão das aparências) e o mundo da realidade. Ele diz respeito à oposição entre aparência e realidade, e lida de um modo irônico com essa oposição. Por isso, a história do romance é uma aprendizagem irônica, em que não há mais lugar para o personagem heroico em sua plenitude. Isto é o realismo, propriamente dito. Um recorte dramático ou trágico da realidade, a construção verbal de um microcosmo que aponta para o mundo da divisão do trabalho, da imprensa, da cidade burguesa, industrial e comercial: os grandes centros urbanos europeus que, já no século XIX, abrigava uma sociedade bastante diferenciada pelas

relações de trabalho e posição de classe social. Esse é o mundo do desencanto do romance: uma história por meio da qual o personagem vai conviver com as suas impossibilidades (HATOUM, 2016, p.4).

Dessa forma, *Dois irmãos* pode ser enquadrado no que Josefina Ludmer (2010) denominou de Literatura Pós-autônoma. Para a autora, a literatura clássica latino-americana conseguia traçar fronteiras nítidas entre o histórico como real e o literário como alegoria, subjetividade. A literatura autônoma seria uma literatura com o poder de se definir com base em leis próprias, ou seja, com poder de nomear-se e referir-se a si mesma. No entanto, Ludmer chamou de literatura pós-autônoma aquela escritura que atravessa tais fronteiras. Na literatura pós-autônoma a narrativa testemunhal pode ser compreendida como uma prova do presente e não como um ‘registro realista do que passou’, e apresenta, constantemente, uma ambivalência: ser ficção ao mesmo tempo em que é realidade. Ludmer aponta dois postulados presentes na literatura pós-autônoma. Primeiro, não é possível separar a produção cultural da esfera econômica, isto é, “todo cultural é econômico e todo econômico é cultural”. Segundo, há uma fusão entre ficção e realidade, ou melhor, “realidade é ficção e a ficção é realidade”. Em outras palavras, a literatura pós-autônoma coloca fim na necessidade de classificação literárias. Fim na necessidade de se determinar as oposições entre nacional e regional, rural e urbana, ficção e realidade. É nessa perspectiva que percebemos alguns traços do realismo na obra de Milton Hatoum.

Dois irmãos narra a história de uma família de descendentes de libaneses, residentes na cidade de Manaus. Sem se preocupar em narrar de forma cronológica, linear e progressiva, Hatoum apresenta uma história que se situa entre o início do século XX, período em que Manaus é marcada por uma grande efervescência econômica e cultural, e meados desse mesmo século, contexto de transformação política nacional: a ditadura militar, a desestruturação do centro urbano de Manaus e sua decadência. A história é ambientada em Manaus, e a narrativa enfatiza a vida fluvial e comercial da cidade e, ainda, a forte presença dos imigrantes na região. Manaus pode ser pensada

como um personagem no enredo de Hatoum. Maria Zilda Cury (2007) observa que no espaço amazônico, criado por Hatoum, há uma insistente mistura cultural, onde a família de imigrante libanês se relaciona com “os filhos e agregados que com eles convivem, misturados aos ‘nativos’ da terra, a outros imigrantes dentro da própria terra, negociando suas representações identitárias como formas de construção alternativa das falas do mundo” (2007, p.83). Há uma constante relação entre o trágico, que sinaliza a decadência da cidade, e a ruína da família.

Como observou Lucius de Mello (2014), Nael, narrador-personagem, é meio índio e meio árabe. Filho bastardo da empregada Domingas com um dos gêmeos cresce na casa da família como um agregado. Ele é o responsável por escrever a história da família libanesa, juntando o que ele chama de “retalhos” das lembranças dessa história. As vozes de Nael, Domingas, Zana e Halim se entrecruzam o que garante dinamismo ao romance. Como observador da família, Nael conta sobre as coisas que viu e ouviu; entre as memórias/lembranças e o esquecimento/invenções. “Muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final” (HATOUM, 2006, p.23). Nael tenta recuperar os retalhos do passado da família, “eu (Nael) juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado” (HATOUM, 2006, p.87), ao mesmo tempo, em que busca por sua paternidade. Nael narra para se conhecer e, também, para se manter vivo, e, seguindo essa lógica, podemos dizer que ele reconhece seu papel de tradutor das memórias da família.

As palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas (HATOUM, 2006, p.183).

Logo, Nael pode ser apontado como um mediador, pois é o único

da família que mantém certa distância dos fatos que pretende narrar e, adota como recurso, seu olhar curioso. Seu papel é o de observador que faz de seu olhar um instrumento de elaboração da narrativa. Nesse segmento, Darlan Roberto dos Santos (2012) expõe que o autor, aquele que sistematiza a obra, exerce o papel de ‘narrador-mor’, mas é possível perceber a presença de um outro narrador, aquele que emana da própria obra, um narrador-personagem, que no nosso caso, é Nael: o detentor da experiência narrada. “Assim, ambos os narradores – o que paira sobre a obra e o que está intrínseco a ela – relacionam-se em uma dependência mútua, onde a palavra e a experiência são as moedas que fundamentam essa negociação” (2012, p.13). Santos estabelece algumas características, presentes no narrador Pós-moderno, que identificamos em Nael, tais como: 1. O romance possibilita o jogo de revelação e ocultamento das memórias do autor, em que nunca se sabe o que é real ou fantasia, lembrança e esquecimento; 2. O narrador lembra o que sabe e imagina o que não sabe; 3. Necessidade da intervenção de outros narradores (Zana, Domingas, Halim) para construir a própria história; 4. Intercâmbio entre realidade e ficção, remetendo o leitor às questões inerentes à sociedade (conflitos políticos, ditadura militar, riqueza e decadência de Manaus, etc); 5. Capacidade de ouvir a voz do outro (só é possível a narrativa de Nael porque ele escuta o que Domingas, Zana e Halim tem a dizer); e, por fim, 6. A prática da escrita como elemento de sobrevivência (Nael narra para se manter vivo).

De certo, na mistura entre ficção e realidade, Hatoum revela um pouco da cidade de Manaus e da Amazônia fluvial, com seus progressos e retrocessos. Como notou Cury, a rivalidade fraterna em *Dois irmãos*, pode representar, mesmo que alegoricamente, famílias brasileiras e suas tragédias e, ainda, propor outras divisões, inclusive, questões políticas: *como as que separam patroa e empregada, marido e mulher, o espaço político do país sob a Revolução militar de 1964, “nativos” e imigrantes, pobres e ricos e, sobretudo, a cidade de Manaus dividida entre seu tempo de fausto passado e a ruína do presente* (2007, p.91).

Quando analisamos *Dois irmãos*, sob a perspectiva temática da rivalidade fraterna, percebemos dois elementos vitais: *a violência e o*

desejo. Em relação ao primeiro elemento, podemos dizer que a obra está repleta de violência, manifesta de forma ampla. Há presença da violência física, sexual, psicológica, tortura, trabalho infantil, tráfico de criança e adolescente, discriminação religiosa e social, etc. E o segundo elemento, o desejo, pode ser apontado como impulsionador dos atos de violência entre os personagens. Iremos agora pensar como esses dois fatores podem ser interpretados de acordo com a teoria do desejo mimético, de René Girard.

AS COMPLEXAS RELAÇÕES TRIANGULARES EM DOIS IRMÃOS

René Girard observou que a violência está presente no mundo, desde os primórdios, como uma ameaça à humanidade. Se no passado havia uma crença de que as maiores ameaças vinham de animais ferozes, da fúria dos deuses, ou do poder incontrolável da natureza, hoje, não sobram dúvidas de que “de todas as ameaças que pesam sobre nós, a mais temível, a única real, somos nós mesmos” (2011, p.31). Para explicar os processos dessa violência, duas aproximações são consideradas, a política e filosófica e a biológica. Entretanto, Girard esclarece que, mesmo considerando a força do poder mimético, as duas ignoram um entendimento importante sobre *o desejo*.

Desta forma, Girard sugere um terceiro caminho para pensar a violência e seus processos, a saber: o desejo mimético ou imitação desejante. Sua principal premissa é de que entre os seres humanos, seja qual for o gênero, etnia ou idade, as relações são pautadas pelo desejo imitativo que está explícito tanto nas decisões mais banais como nas mais fundamentais da vida. É preciso considerar, aqui, as distinções, feitas por Girard, sobre apetites e necessidades, que são comuns tanto para os seres humanos como para os animais, e paixões e desejos, presentes somente nas relações humanas, pois são resultados da cultura. Assim sendo, os desejos são sociais e não autônomos ou independentes. Em outras palavras, “longe de ser o que há de mais nosso, nosso desejo vem do outro. Ele é eminentemente social” (GIRARD, 2011, p.34).

Para ilustrar a ideia de desejo mimético, Girard usa a figura do triângulo, e, dentro dessa estrutura, temos que levar em consideração,

ainda, o tipo de relação estabelecida entre o sujeito desejante e seu modelo, chamada de *mediação externa* e *mediação interna*. No primeiro caso, a rivalidade não se apresenta como problema fundamental, já que o sujeito e o modelo se encontram numa distância considerável. No segundo caso, de forma oposta, a proximidade entre sujeito e modelo causa uma competição perigosa e, por isso, violenta. “O sujeito e o modelo estão, literalmente, perto demais para que possa existir uma convivência pacífica” (KIRWAN, 2015, p.67). Girard explica que “quando um imitador se esforça para arrancar de seu modelo o objeto de seu desejo comum, o modelo resiste, evidentemente, e o desejo se torna mais intenso de ambos os lados”. E continua, “todos os papéis se trocam e se refletem numa dupla imitação cada vez mais perfeita, que uniformiza cada vez mais os antagonistas” (2011, p.35).

Desta feita, uma leitura possível da obra de Hatoum é identificar a rivalidade entre os gêmeos, personagens principais, como fruto da imitação desejante. Pensando na estrutura triangular, os irmãos se encontram na mediação interna e se revezam no papel de imitador e modelo, disputando os mesmos ‘objetos’, o que impossibilita uma relação pacífica e harmoniosa entre eles. Nessa concepção, as disputas vão se alternando em relação ao objeto desejado. Para nossa análise, selecionamos quatro momentos em que a relação entre Yaqub e Omar se intensificam, quais sejam: 1. Contornos da produção de subjetividade; 2. Batalha pelo amor maternal; 3. Duelo desejante por Livia e, 4. Disputa por Domingas.

CONTORNO DA PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE.

Os irmãos de aparência idêntica são donos de personalidades opostas. A rivalidade entre eles pode ser percebida ainda na infância. Talvez, um dos primeiros sinais de inveja entre Yaqub e Omar, seja em relação às marcas dessa personalidade, observada em dois momentos: na infância e na vida adulta. Durante a infância, Yaqub tinha inveja do jeito solto e corajoso do irmão, ele que “era um tímido, e talvez por isso passasse por covarde” (HATOUM, 2006, p.24). Yaqub olhava com admiração para o irmão destemido; desejava ser corajoso como Omar.

Quando chovia, os dois trepavam na seringueira do quintal da casa, e o Caçula trepava mais alto, se arriscava, mangava do irmão, que se equilibrava no meio da árvore, escondido na folhagem, agarrado ao galho mais grosso, tremendo de medo, temendo perder o equilíbrio. A voz de Omar, o Caçula: “Daqui de cima eu posso enxergar tudo, sobe, sobe.” Yaqub não se mexia, nem olhava para o alto: descia com gestos meticulosos e esperava o irmão, sempre o esperava, não gostava de ser repreendido sozinho. Não, fôlego ele (Yaqub) não tinha para acompanhar o irmão. Nem coragem. Sentia raiva, de si próprio e do outro, quando via o braço do Caçula enroscado no pescoço de um curumim do cortiço que havia nos fundos da casa. Sentia raiva de sua impotência e tremia de medo, acovardado, ao ver o Caçula desafiar três ou quatro moleques parrudos, aguentar o cerco e os socos deles e revidar com fúria e palavrões. Yaqub se escondia, mas não deixava de admirar a coragem de Omar. Queria brigar como ele, sentir o rosto inchado, o gosto de sangue na boca, a ardência no lábio estriado, na testa e na cabeça cheia de calombos; queria correr descalço, sem medo de queimar os pés nas ruas de macadame aquecida pelo sol forte da tarde, e saltar para pegar a linha ou a rabiola de um papagaio que planava lentamente, em círculos, solto no espaço. O Caçula tomava impulso, pulava, rodopiava no ar como um acrobata e caía de pé, saltando um grito de guerra e mostrando as mãos estriadas. Yaqub recuava ao ver as mãos do irmão cheias de sangue, cortada pelo vidro do cerol (HATOUM, 2006, p.14-15).

Como vimos, durante a infância Omar era o modelo de Yaqub e o desejo de Yaqub era ser corajoso e destemido como o irmão. Porém, o triângulo se inverte na juventude. Após retornar do Líbano, Yaqub

adotou uma postura mais reservada e concentrou-se nos estudos. “Trancava-se no quarto, o egoísta radical, e vivia o mundo dele, e de ninguém mais” (HATOUM, 2006, p.25). Renunciou às festas, bailes e optou por uma vida reclusa. Com sucesso nos estudos, tornou-se o grande orgulho do pai. Halim tinha orgulho de Yaqub com a mesma força que não suportava Omar.

O outro, o Caçula, exagerava as audácias juvenis: gazeava lições de latim, subornava porteiros sisudos do colégio dos padres e saía para a noite, fardado, transgressor dos pés ao gogó [...] Omar dormia até meio-dia. O rosto inchado, engelhado pela ressaca, rosnavava pedindo água gelada, e lá ia Domingas com a bilha [...] Halim se incomodava com isso, detestava sentir o cheiro do filho, que empestava o lugar sagrado das refeições (HATOUM, 2006, p.26).

Omar, ao contrário do irmão, não estudava, foi reprovado no colégio dos padres e depois expulso por agredir fisicamente o professor de matemática.

Por onde passava, deixava um gesto ousado, de valentia [...] Na verdade, o Caçula não terminou nada, jamais frequentaria uma faculdade, desprezava um diploma universitário, ignorava tudo o que não lhe desse um prazer intenso, fortíssimo, de caçador de aventuras sem fim (HATOUM, 2006, p.80).

O modo boêmio, mulhengo, desinteressado pelos estudos e pelo trabalho, causava irritação em Halim, que só tinha olhos para elogiar o filho mais velho. Para ele, “Yaqub tem de sobra o que falta no outro” (HATOUM, 2006, p.24). Se Omar era corajoso na infância e despertava inveja no irmão, na vida adulta essa realidade foi invertida. Yaqub se tornou corajoso, saiu de Manaus, mudou-se para São Paulo, formou-se, casou-se. Por outro lado, Omar não conseguiu nada disso, ou seja, Omar, agora, é que inveja a coragem do irmão. A

ida de Yaqub para São Paulo causou sofrimento em Omar por perceber que não tinha a mesma coragem do irmão. “Sofria com a decisão de Yaqub. Ele, o Caçula, ia permanecer ali, ia reinar em casa, nas ruas, na cidade, mas o outro tivera a coragem de partir. O destemido, o idômito na infância, estava murcho, ferido” (HATOUM, 2006, p.34).

A presença de Yaqub era sentida por meio das fotografias que ficavam na casa, mas elas causavam mal-estar em Omar. “Quando Rânia beijava as fotos do irmão ausente, Omar fazia umas macacadas, se exibia, era um contorcionista tentando atrair a atenção da irmã. Mas a lembrança de Yaqub triunfava. As fotografias emitiam sinais fortes, poderosos de presença” (HATOUM, 2006, p.40).

Em um certo momento, Omar se mostra corajoso, sai de casa para viver com a Pau-mulato. Mas Zana, inconformada, caça o filho até encontrá-lo. Quando, finalmente, consegue trazer o filho de volta para casa, Omar, transtornado, deixa escapar a inveja que nutre do irmão.

O Caçula continuou a destroçar tudo com fúria: arrastou cadeiras, quebrou as molduras dos retratos do irmão, e começou a rasgar as fotos; rasgava, pisoteava e chutava os pedaços de moldura, bufando, gritando: ‘Ele é o culpado... Ele e o meu pai... Por onde anda o velho? Está escondido naquele depósito imundo? Por que não aparece para elogiar o engenheiro... o gênio, o cabeça da família, o filho exemplar... a senhora também é culpada...você deixaram ele fazer o que queria... casar com aquela mulher... dois idiotas’ (HATOUM, 2006, p.129).

O triângulo formado nesse primeiro momento coloca a questão da coragem, marca do desejo, como ambicionada pelos dois irmãos e se reveza na personalidade de cada um.

BATALHA PELO AMOR MATERNAL

Parece não haver dúvidas de que a disputa central, entre os gêmeos, é pelo amor materno. Além de fundamental na trama, é também o germinal dos conflitos entre os irmãos. Nessa relação triangular, Yaqub, o preterido, tem como modelo Omar, aquele que possui o amor excessivo da matriarca. Zana prefere Omar, nascido minutos depois de Yaqub. A justificativa para essa predileção se dá pelo fato do Caçula ter ficado doente nos primeiros meses de vida. “Cresceu

cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil do filho a morte iminente. Zana não se despregava dele, e o outro ficava aos cuidados de Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama” (HATOUM, 2006, p.50). A preferência de Zana era explícita, e, também, explícita era a inveja que sentia o irmão mais velho do Caçula.

Era quase meia-noite quando o Caçula entrou na sala [...] Omar se dirigiu à mãe, abriu os braços para ela, como se fosse ele o filho ausente, e ela o recebeu com uma efusão que parecia contrariar a homenagem a Yaqub. Ficaram juntos, os braços dela enroscados no pescoço do Caçula, ambos entregues a uma cumplicidade que provocou ciúme em Yaqub e inquietação em Halim (HATOUM, 2006, p.19).

Após a cena em que Omar fere o rosto do irmão, Yaqub é mandado para o Líbano, mas não entende duas coisas: por que o irmão não foi repreendido pela mãe e mandado para o Líbano.

[Yaqub] Não entendia por que Zana não ralhava com o Caçula, e não entendeu por que ele, e não o irmão, viajou para o Líbano dois meses depois [...] Sim, por que ele e não o Caçula, perguntava a si mesmo (HATOUM, 2006, p.16).

O sucesso financeiro de Yaqub e, sobretudo, o dinheiro enviado para a casa da família, foi um caminho encontrado por ele para atrair a atenção da mãe, e quem sabe, obter o que desejava: ter para si o que estava na posse do irmão. “Yaqub surpreendeu ainda mais: mandou dinheiro para restaurar a casa e pintar a loja. [...] Graças a Yaqub, os nossos cômodos tornaram-se habitáveis em qualquer época do ano: os meses de chuva não nos ameaçavam como antes [...]” (HATOUM, 2006, p.84). No entanto, ainda assim, “Zana orgulhava-se do filho doutor, mas na conversa com as vizinhas venerava Omar” (HATOUM, 2006, p.82).

Às vezes, quando o filho se penteava diante do espelho da sala, a mãe se aproximava dele, cheirava-lhe o pescoço, e enquanto ele se arrepiava, vaidoso e possuído pelo amor materno, ela arrumava-lhe a gola da camisa; depois a mão de Zana descia, apertava o cinturão, e nesse momento dava um jeito de enfiar um maço de cédulas no bolso da calça. O Caçula preferia ignorar que parte daquele dinheiro vinha de São Paulo (HATOUM, 2006, p.85).

Omar sabia que a atenção da mãe era exclusivamente sua, mas sabia também, que o irmão o invejava por isso, então, se agarrava ainda mais ao seu objeto. Essa situação pode ser percebida na noite em que Yaqub se despediu da família para ir morar em São Paulo, Omar não apareceu para o jantar de despedida. “Halim estava orgulhoso: o filho ia morar sozinho no outro lado do país” (HATOUM, p.33).

[Omar] não estava embriagado, demorou a pegar no sono e acordou várias vezes com o sol que lhe esquentava a cabeça, irritava-o a ponto de esmurrar o chão e a parede. Ele foi esquecido, por uma vez Omar dormira sem a proteção das duas mulheres. [...] Estava atento aos movimentos da mãe, que só tinha olhos para o viajante [...] Omar, mordido de ciúme, não tocou no nome do irmão. E a mãe, pura ânsia, dizia que filho que parte pela segunda vez não volta mais a casa. O pai concordava, sem ânsia. Sonhava com um futuro glorioso para Yaqub, e isso era mais importante que a volta do filho, mais forte que a separação (HATOUM, p.33-35).

DUELO DESEJANTE POR LÍVIA

Lívia, a garota que os irmãos vão disputar, sentia-se atraída pelos dois durante a adolescência. “Ela parecia atraída pelo aroma que exalava dos gêmeos. Lívia sorria para um, depois para o outro [...] olhava dengosa para os dois; às vezes, quando se distraía, olhava para Yaqub como se visse nele alguma coisa que o outro não tinha” (HATOUM, 2006, p.21). Mas sua escolha, na vida adulta, foi por Yaqub. Omar desejava Lívia porque Yaqub a desejava. A disputa por Lívia culminou num ato de extrema violência física: Omar rasgou o rosto

do irmão “[...] o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub” (HATOUM, 2006, p.21-22). O ferimento se transformou em uma marca simbólica. “A cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub. A cicatriz, a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecesse” (HATOUM, p.22).

O romance nos remete à mitologia bíblica, pois a marca no rosto é também representativa na disputa entre os irmãos, Caim e Abel. Nas duas narrativas, o sentimento que leva à violência é o desejo de ter para si o que é do outro. No romance, a inveja provocada pela disputa do amor de Lívia; na mitologia bíblica, a inveja é gerada pela preferência de Iahweh por Abel.

Yaqub se casa com Lívia, mas mantém o casamento em segredo. Omar descobre e, então, mais uma vez age com violência, ferindo o irmão e a cunhada, mas agora de forma simbólica, maculando as fotografias de casamento dos dois. Essa atitude revela mais do que inveja, revela que a disputa por Lívia tinha acabado e Omar havia perdido.

A empregada já tinha contado para Omar quem era a esposa de Yaqub. Ficou irado porque o Caçula entrou no apartamento dele e vasculhou tudo, encontrou as fotos do casamento, das viagens, e deve ter visto outras coisas. Só eu sabia que a Lívia, a primeira namorada do Yaqub, tinha viajado para São Paulo a pedido dele. Ele queria manter esse segredo, mas Omar acabou sabendo. Não sei qual dos dois ficou mais enciumado, mas a verdade é que Yaqub não perdoou os desenhos obscenos que Omar fez nas fotos de casamento... [...] ‘Isso mesmo: Omar encheu o rosto da Lívia de obscenidades, cobriu as fotografias do álbum de casamento com palavões e desenhos...[...]’ (HATOUM, 2006, p.80-81).

DISPUTA POR DOMINGAS

“Na época em que abriram a loja, uma freira, Irmãzinha de Jesus, ofereceu-lhes uma órfã, já batizada e alfabetizada. Domingas, uma beleza de cunhantã, cresceu nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras” (HATOUM, 2006, p.41). “Yaqub e Omar nasceram dois anos depois da chegada de Domingas à casa” (HATOUM, 2006, p.43). No romance fica explícito a relação afetuosa entre Domingas e Yaqub. “Com Yaqub foi mais forte: amor de mãe postiça, incompleto, talvez impossível” (HATOUM, 2006, p.43). Quando os gêmeos eram crianças, Yaqub ficou sob sua responsabilidade e cuidados. “Domingas ficava com Yaqub, brincava com ele, diminuída, regredindo à infância que passara à margem de um rio, longe de Manaus” (HATOUM, 2006, p.43). A ida de Yaqub para o Líbano não agradou Domingas, ela “viu os gêmeos nascerem, cuidou do Yaqub, brincaram juntinhos... Quando viajou para o Líbano sentiu falta dele” (HATOUM, 2006, p.50).

Ao voltar do Líbano, a primeira pessoa que Yaqub procura é por Domingas. Os dois se abraçaram com afeto e no quartinho de Domingas, lugar onde passou a infância brincando e recebendo cuidados, “observou os desenhos de sua infância colados na parede: as casas, os edifícios e as pontes coloridas, e viu o lápis de sua primeira caligrafia e o caderno amarelado que Domingas guardara e agora lhe entregava como se ela fosse sua mãe e não a empregada” (HATOUM, 2006, p.15).

Embora a relação entre Domingas e Yaqub, na infância, fosse maternal, na juventude, a índia tinha um encantamento pelo gêmeo. “Domingas também se deixava encantar por aquele olhar [o de Yaqub]. Dizia: ‘Esse gêmeo tem olhão de boto; se deixar, ele leva todo mundo para o fundo do rio’” (HATOUM, 2006, p.21).

A amizade entre Yaqub e Livia despertava ciúmes em Domingas. Na cena em que ela observava os dois juntos namorando nos fundos da casa, “[...] ficou calada, ofegante; agachou-se, balançou as folhas e torceu com raiva os galhos da fruta-pão. Observou a cena, boquiaberta, e se retirou com a boca seca, com sede daquela água” (HATOUM, 2006, p.30). A ida de Yaqub e Livia para São Paulo também causava desconforto em Domingas e a lembrança de Nael

revela a aflição de sua mãe.

Ele [Yaqub] abraçou minha mãe, e senti a mão dela suada, trêmula, apertando meus dedos. Eu tinha uma vaga lembrança da voz dele, pois costumava entrar no quarto de minha mãe e falar um pouco, dizia palavras que eu não entendia. O que me lembro, muito bem, é da pergunta que Domingas lhe fez quando soube que ele ia morar em São Paulo. Vais levar aquela moça contigo?, perguntou várias vezes minha mãe. Ele não respondeu, saiu do quarto sem dizer nada. Anos depois, minha mãe me revelou quem era a moça e me contou que Omar tinha cortado o rosto do irmão por causa dela (HATOUM, 2006, p.73).

Em outro momento, o narrador mostra a intimidade entre Domingas e Yaqub.

Ele [Yaqub] me deu um susto ao entrar de mansinho na casa. Tinha acabado de chegar do aeroporto e parecia um paxá. [...] Domingas largou o ferro e foi acolher o recém-chegado. Abraçou-o, e foi o abraço mais demorado que ela deu num homem da casa. Depois serviu-lhe suco de jambo, armou a rede no alpendre e pôs ali uma mesinha com pupunhas cozidas e um bule de café. Ele deitou na rede e, com um gesto, pediu que minha mãe ficasse junto dele. Eu me aproximei do alpendre para ouvir a voz de Yaqub: uma voz grave que pronunciou várias vezes o meu nome. Minha mãe apontou os fundos do quintal. Notei que alguma coisa nele havia mudado, pois na outra visita não ficara tão perto de Domingas. Agora os dois pareciam mais íntimos, confabulavam à vontade. Quando a rede se aproximava de minha mãe, Yaqub passava-lhe a mão no cabelo, na nuca. Ele só parou de rir quando Domingas, por distração, roçou-lhe a cicatriz com os dedos. O rosto corado de Yaqub se fechou, ele pôs os pés no chão, interrompeu o balanço da rede e acendeu outro cigarro (HATOUM, 2006, p.124).

A intimidade entre Yaqub e Domingas despertava inveja em Omar. Nessa disputa, a violência se materializou em forma de estupro. No relato feito por Domingas a Nael, há a indicação de que a violência sofrida por ela foi fruto da disputa entre os irmãos.

Omar ficava enciumado quando via os dois juntos (Yaqub e Domingas), no quarto, logo que o irmão voltou do Líbano. “Com o Omar eu não queria...Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalhado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão” (HATOUM, 2006, p.180).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na obra *Mentira romântica e verdade romanesca*, René Girard defende que o “desejo humano é fruto da presença de um mediador”, e mais, “o desejo é sempre mimético”. Ao analisar uma gama de romances (de Cervantes à Proust), ele descobre que alguns romancistas ocultam consciente ou inconscientemente a presença do mediador. Tais romancistas apresentam sujeitos que se relacionam de forma espontânea, ignorando a força social dos desejos humanos. Esses representam, portanto, o que o autor denomina de *mentira romântica*. Porém, grandes autores tematizam o desejo mimético e a presença do mediador. Em outras palavras, mostram que um sujeito deseja sempre o desejo do outro. Isso acontece por causa da mediação presente nas relações de desejo, o que revela que o desejo não é espontâneo. Esses romancistas são, para Girard, a representação da verdade romanesca.

Seguindo a linha girardiana, a obra de Milton Hatoum, *Dois irmãos*, pode ser lida como uma obra que revela uma verdade romanesca. Em *Dois irmãos* podemos perceber o desejo mimético nas relações triangulares construídas entre os diversos personagens, sobretudo, entre Yaqub e Omar. O desejo, na obra, está no centro da condição humana, principalmente, quando olhamos para os dois irmãos. A falta de espontaneidade do desejo, mas ao mesmo tempo, a singularidade das ações de cada sujeito, remete-nos ao que Girard denominou de desejo mimético. Tal visualização foi possível na subdivisão proposta aqui, que dá ênfase, principalmente, às mulheres da trama como motivadoras nas disputas entre os gêmeos.

Como os irmãos estão muito próximos, falamos de uma mediação interna e, nesse sentido, a presença da violência é inevitável, pois,

quanto mais interna é a mediação, mais violento será o resultado da imitação. A rivalidade dos irmãos, assim, culminou num ato de extrema violência física.

[...] Omar deu um salto, ergueu a rede e começou a socar Yaqub no rosto, nas costas, no corpo todo [...] Ele chutava e esmurrava o irmão, xingando-o de traidor, de covarde. [...] Yaqub se contorcia na rede, não conseguia levantar. O rosto dele inchou, a boca não parava de sangrar, os lábios cheios de estrias e caroços. Ele gemia, apalpando com a mão direita a testa, as costas e os ombros [...] [Domingas] se apressou para enxaguar a rede e estendê-la no quarto dela. Abandonou a cozinha, não quis preparar o almoço. Disse que o estado de Yaqub não era grave: a mão esquerda, sim, em frangalhos, dois dedos fraturados. Ia perder uns três dentes, o rosto estava irreconhecível, ele sentia dores terríveis nas costas e nos ombros (HATOUM, 2006, p.149).

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Entre o rio e o cedro: imigração e memória. In.: **Arquitetura da Memória**: ensaios sobre os romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*. Manaus, Uninorte, 2007.

DIAS, Angela Maria. Representações contemporaneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Angela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.). **Estética da crueldade**. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Novos realismos,

novos ilusionismos. MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GIRARD, René. Violência e reciprocidade. In.: **Aquele por quem o escândalo vem**. São Paulo: É Realizações, 2011.

GIRARD, René. **Mentira romântica e verdade romanesca**. São Paulo: É Realizações, 2009.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

KIRWAN, Michael. O desejo mimético. In: **Teoria mimética**. São Paulo: É realizações, 2015.

LUDMER, Josefina. **Las Literaturas pós-autônomas**. Sopro, v.20, p.1-4, Desterro, 2010.

MELLO, Lucius de. **Dois irmãos e seus precursores: o mito e a Bíblia na obra de Milton Hatoum**. São Paulo: Fapesp, 2014.

ROSSET, Clement. O princípio de incerteza. In: **O Princípio de crueldade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTOS, Darlan Roberto. **O narrador no romance e na escrita (auto) biográfica: ficção e realidade a serviço da experiência**. Rev. Let., São Paulo, v.52, n.1, p.9-22, jan./jun. 2012.

SCHOLLHAMMER, Eric. Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação. In: **Cena do crime**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

SUSSEKIND, Flora. Uma ideologia estética: o naturalismo. In: **Tal Brasil, qual romance?** Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

ZIZEK, Slavoj. Paixões do real, paixões do semblante. In: **Bem-vindo ao deserto do real**. São Paulo: Boitempo, 2003.

ELES ERAM MUITOS CAVALOS: NOVO REALISMO E POTÊNCIA DE NÃO-SER

Waldívia de Macêdo Oliveira

FRAGMENTOS DOS CONCEITOS

Gostariamos de começar esse texto com uma pequena reflexão a respeito da literatura, em especial a literatura brasileira contemporânea. O corpus de nossa análise é a obra de Luiz Ruffato, *Eles eram muitos cavalos* (2012), ganhadora de alguns prêmios de literatura como o Prêmio Machado de Assis de Narrativa, da Fundação Biblioteca Nacional e o reconhecimento como melhor romance pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APAC) no ano de 2001, dentre outros que se sucederam em anos seguintes.

Eles eram muitos cavalos (doravante EEMC) nos mostra as formas de vida da atual sociedade brasileira, especificamente na cidade de São Paulo. A obra de Ruffato é escrita em fragmentos que aparentemente não se cruzam entre si, são independentes um do outro, muito embora possuam temáticas muito recorrentes entre eles, especialmente no que tange a vida dos empobrecidos e marginalizados socialmente, a miséria, a decadência das formas de vida e a violência de forma banalizada.

Ao escolher a cidade de São Paulo, Ruffato se mostra bastante estratégico no que concerne à proposta de sua obra. São Paulo é considerada a maior cidade da América Latina e uma das maiores do mundo, aquela com o maior “mix” de pessoas, raças, credos, culturas, riquezas, mazelas, conflitos, desigualdades sociais, desigualdades

econômicas, dentre tantas outras misturas e complexidades da sociedade brasileira e que esta obra expressa tão bem. Essa é uma literatura que nos revela um farto de realidade da vida das pessoas que podemos chamar de “menos favorecidas economicamente”; trocando em miúdos, a literatura que semiotiza os pobres ou mesmo a diversidade de grupos sociais no Brasil contemporâneo, seu cotidiano, sua luta diária, suas dificuldades, os descasos passados, a discriminação e o preconceito sofridos.

A literatura – em especial a literatura contemporânea – se utiliza da sociedade como sua ferramenta de trabalho como podemos verificar a partir de uma leitura mais cuidadosa de EEMC, obra esta que serviu de mote criador para a pentalogia *Inferno provisório* do mesmo autor e que se destaca com uma estrutura extremamente inovadora na forma de fazer literatura, pela multiplicidade criativa de seus fragmentos. As múltiplas possibilidades na produção atual é uma forte expressão do cenário político e social no qual nos encontramos. Estamos em um momento de transição entre tradição e inovação, o que mais parece um casamento entre cultura popular e a grande arte, mesmo que isso pareça um tanto contraditório, a proposta parece ser essa mesmo já que a globalização propôs uma homogeneização do gosto, agora se tem um gosto que vai na contramão dos discursos hegemônicos. Beatriz Resende em *Contemporâneos* (2008) mapeia as características dessa tendência da literatura contemporânea como sendo irônica, debochada e irreverente, especialmente em relação ao politicamente correto, além de uma exposição explícita da violência sem muitos pudores. Não obstante a todas essas características presentes em EEMC, encontramos na fala de Resende algo bastante apropriado para se pensar no possível processo de criação da literatura em questão, “uma dicção bastante personalizada, voltada para o cotidiano privado; a memória individual traumatizada, seja por momentos anteriores da vida nacional, seja pela vida particular [...]” (2008, p.20).

Podemos perceber que toda essa irreverência faz realmente oposição a tudo o que se diz homogeneizante. A visão para um cotidiano que reflete vivências coletivas, uma memória que Resende chama de individual, mas que reflete muito da consciência de multiplicidade

brasileira. A multiplicidade dessas produções é acima de tudo uma forma de resistência, principalmente à homogeneização da cultura. E esse fenômeno na literatura é, além de cultural, político porque clama por uma maior solidez em relação à democracia, para que se possa garantir cada vez mais a participação e a presença das camadas populares, com a necessidade de inclusão das ditas minorias naquilo que um dia se entendeu por cultura, mas que muitas vezes privilegiava uma classe ou uma demanda social em detrimento daquelas com menor representatividade. Essa resistência é uma tentativa de dar a essas minorias a vez e a voz.

Schollhammer (2009) nos leva a refletir sobre essa produção literária contemporânea sob outro traço característico que é o da brevidade do tempo presente, definindo a atual produção literária brasileira como uma literatura que escreve o presente, e que a diferença dessas obras com o que se tem produzido em literatura até agora é

[...] uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, e capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo. Assim, a literatura contemporânea não será necessariamente aquela que representa a atualidade, a não ser por uma inadequação, uma estranheza histórica que a faz perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica (SCHOLLHAMMER, 2009, p.11-12).

A literatura contemporânea sob essa perspectiva se guia pela objetividade em atingir seu alvo com eficiência, ou seja, alcançar uma determinada realidade da forma mais breve e urgente possível. Uma literatura que não apenas sobrevive ao tempo presente, mas que acima de tudo o questiona, questiona essa realidade e a torna muitas vezes incompreensível, inclusive pela sua forma, em que a narrativa não é dada de forma contextualizada numa sucessão de fatos e acontecimentos historicamente marcados. Esta obra de Ruffato é pontuada temporalmente pelo dia “9 de maio de 2000” (RUFFATO, 2012,

p.13) com o primeiro fragmento que é apenas um “Cabeçalho”.

Essa tendência da literatura contemporânea, na qual EEMC encontra-se envolvida, vai mexer nos meandros da discussão não apenas do tempo presente, mas também no conceito de Realismo. A negação de toda profundidade advinda da *pop art*, sem associações metafóricas ou conexões metonímicas, um realismo traumático, como afirma Foster (1996) em que o transitar da obra se dá entre a superfície e a profundidade como uma de suas características. Foster declara ainda que o trauma pode estar nessa confusão entre o realismo e o ilusionismo, não se sabe onde está o limite entre o real e a ficção em obras como EEMC. Esperamos deixar claro que não estamos nos referindo aos conceitos da conceituada Escola Literária denominada de Realismo, mas de um outro Realismo que nem é da escola literária, nem uma mimese da realidade, mas uma reflexão da vida.

Talvez esse seja o maior motivo para se escolher escrever o presente e não mais a criação do futuro como na tradição modernista, ou mesmo rememorar um passado distante. Há na atual produção literária brasileira e, claro, em EEMC a urgência do tempo presente. Resende, assim como Schollhammer atribuem a essa produção que urge por focar o presente mais uma característica, a brevidade. Ambos os críticos comentam sobre a altíssima produção literária em *blogs* da internet e a grande expressão que a escritura de contos tem em detrimento ao gênero romance. A escolha de Ruffato por fragmentos ao invés de uma prosa mais longa como o romance convencional do século XIX nos parece não ser por acaso, mas uma alternativa à literatura clássica, a urgência e a brevidade do presente que não cabe no conto e não se encaixa nas teorias do que temos como romance.

Esse é o realismo a que se propõe a obra de Ruffato conforme nos aponta Schollhammer, um “novo realismo” que nada tem a ver com o Realismo histórico da segunda metade do século XIX com suas obras fundadas na leitura de narrativas lentas acompanhando o tempo psicológico das personagens. O Realismo de que tratamos é aquele em que a obra literária se compromete a expressar uma relação entre literatura e a arte com a realidade social e cultural da qual

advém, situando a obra tanto esteticamente quanto eticamente como uma produção artística de uma força não apenas inovadora, mas acima de tudo transformadora.

Na definição de Ludmer (2014, p.148), “Muitas escrituras do presente atravessam a fronteira da literatura (os parâmetros que definem o que é literatura) e ficam fora e dentro, em uma posição diaspórica: fora, mas presas em seu interior”. Nessa perspectiva de Ludmer, quais seriam, então, os parâmetros que definem essa literatura como tal, visto que não se encontram suas fronteiras? Na verdade, para Ludmer não importa saber, pois essas literaturas não admitem leituras literárias, elas não estão interessadas em serem reconhecidas como tal, o que querem é “fabricar o presente” dentro de uma localidade, em uma realidade cotidiana.

Seguindo o raciocínio de Ludmer percebemos que a obra EEMC é uma literatura que não está preocupada em se adequar a um gênero literário específico, não importa ser romance, conto ou um livro de fragmentos, o que importa é comunicar o presente, dar voz aos que foram emudecidos socialmente, enxergar os invisíveis no enfoque da vida privada. EEMC se adequa a essa teoria no tocante a isso, essencialmente, ou seja, ao fato de não se enquadrar em uma categoria literária convencional.

Há uma corrente teórica que paira e pesa no ar que se respira em torno da análise literária da contemporaneidade. É fácil perceber que há uma crise no tocante a essas definições de realismo, principalmente quando revelemos que não é uma questão de mimetismo da realidade ou representação, mas uma *presentificação* do agora. É bastante complicado reconhecer a literatura como uma forma de presente-ação que não se dá como uma simples imitação da vida, porque a presente-ação abre o espaço no qual arrolam interesses políticos, culturais, sociais, econômicos etc., e somente a partir do consenso ou mesmo do uso de um outro termo acreditamos ser possível a articulação da literatura contemporânea com a “vida literária”, ou seja, a vida em torno da literatura.

Percebemos com isso que a obra de Ruffato pressupõe uma forma crítica ao convencional, ao idêntico, ao mesmo. A crítica à moldura pronta, ao pré-estabelecido a partir de flashes inesperados do real,

logo sua realidade/realismo não é pressuposta, nem habitual.

Para entender essa composição literária muitos pesquisadores se debruçaram sobre o mérito da questão na tentativa de desenvolver um método teórico que normatizasse a produção literária contemporânea, e cada um deles aponta para suas nomenclaturas no que tange à nova produção literária brasileira. Resende trata da questão da heterogeneidade cultural das obras literárias contemporâneas através do termo multiplicidade, para ela a “Multiplicidade é a heterogeneidade em convívio, não excludente” (2008, p.18). Resende destaca que a produção contemporânea ganha múltiplos tons e temas e que a partir disso o entendimento sobre o que é literatura ganha múltiplas convicções. Recusando a representação e fazendo uma crítica a ela. Um dos aspectos de EEMC é a recusa da representação, os próprios fragmentos muito curtos, sem serem desenvolvidos pra fechar uma ideia ou um significado na mente do leitor, quebra com a ideia de imitação do real e de representação e a deixa exposta à multiplicidade.

Já Ludmer alerta ainda para a existência de dois postulados dessa literatura, “o primeiro é que todo cultural (e literário) é econômico e todo econômico é cultural (e literário)” (2014, p.149); o segundo postulado é que realidade e ficção se fundem de tal maneira que foi preciso utilizar uma nova nomenclatura para essas obras, o que a autora vem a chamar de Literaturas Pós-autônomas. Pós-autônomas e diaspóricas, porque atravessam a fronteira do literário e estão na passagem do final do ciclo das literaturas ditas autônomas e assim, sugerem novas formas de literatura.

As literaturas autônomas se prevaleceram em si mesmas por definir-se e serem regidas por suas próprias leis: teoria, crítica e um ensino regular próprio da matéria para debater sua função, valor e sentido, assim como a sua relação com o mundo, com outras artes, com outras esferas como a política, a economia e a realidade sócio-histórica. A autonomia implica poder de legitimidade e legitimação, inclusive de autolegitimar-se. As literaturas pós-autônomas respondem a muitas dessas lógicas, mas vão para além delas, respondem acima de tudo a uma ordem política de ser e estar no mundo. Segundo Ludmer, as literaturas pós-autônomas fizeram o campo literário perder, de certa forma, sua autonomia enquanto campo fechado do

conhecimento porque abriram espaço para outras formas de conhecimento tidas como não literárias dentro do próprio campo; mas o fato de perder a autonomia própria de seu campo de abrangência, delimitado e fechado em si mesmo, não implica necessariamente a perda de sua legitimidade. Pelo contrário, o fato de relacionar-se cada vez mais intimamente com a realidade histórica e com a vida dos sujeitos não ficcionais faz com que essas literaturas ganhem cada vez mais legitimidade e reconhecimento.

As literaturas pós-autônomas colocam em questão valores que são tidos como imprescindíveis dentro do campo, assim, as condições de literariedade já não são tão importantes e necessárias como outrora. Essas condições de produção literária contemporânea para Resende e Ludmer favorecem produções que não estão preocupadas sequer em serem chamadas de literatura, quiçá se importarem se serão classificadas dentro de uma de suas categorias, romance, conto, crônica, poesia, etc. Publica-se nos mais variados suportes, para diferentes públicos e isso implica dizer que as pessoas têm lido cada vez mais, principalmente a partir das novas tecnologias da informática, através das quais podemos afirmar ter havido uma maior democratização da literatura.

Para Ludmer, essas literaturas fabricam um presente com a realidade cotidiana, essa é uma de suas políticas, não é uma realidade separada da ficção, mas a ficção dentro da realidade. Para os clássicos da literatura romanesca, a história e a literatura se relacionavam de forma específica uma da outra porque cada uma tinha seu próprio campo de trabalho determinado. Nas literaturas pós-autônomas, segundo Ludmer, história e literatura (realidade e ficção) encontram-se imbricadas. Quando se diz que todo bem cultural e literário é econômico quer-se dizer que além da literatura assumir-se como bem cultural, assume-se também como bem econômico, mas não apenas como mercadoria e sim como instituição que interfere nos valores sociais e econômicos de forma cognitiva e disso surge outro postulado, a ficção e a realidade são dois campos que perderam as suas fronteiras na perspectiva em que abordamos neste trabalho.

Parte da literatura produzida hoje não pode mais ser lida/interpretada apenas dentro de seu campo de domínio pelo fato de serem

produzidas cada vez mais fora do campo literário, pois mesmo obras produzidas dentro dessa instituição, como EEMC, já não obedecem mais as suas normas. As literaturas pós-autônomas se mostram como forma de resistência a esse sistema fechado e teoricamente intocável. A perda da autonomia do campo literário é parte do processo de singularização das massas, das chamadas minorias, das minorias que são muitos, etnicamente, na luta de classes, de gênero, de gerações, de regiões, etc., e têm se mostrado como uma potência que encarna um certo dever e assumem o “risco” de não serem consideradas literatura pela grande presença de um cotidiano que não se fabrica apenas no campo literário, mas também fora dele.

FRAGMENTOS DE ANÁLISES

EEMC é uma obra complexa pelo seu fora e pelo seu dentro, em sua forma e conteúdo. No tocante à forma, como já mencionamos, destacamos a estrutura de como a obra se encontra organizada, 70 fragmentos que não se cruzam (aparentemente) em seus conteúdos, a não ser pelo fato de todos serem narrados na cidade de São Paulo, daí a conclusão de boa parte da crítica em torno da obra declarar que se trata de um romance e não de um livro de contos, e que o seu protagonista é um protagonista-espaço, a cidade de São Paulo, algo que não aceitamos como uma verdade absoluta, salvo sob o ponto de vista de que as muitas personagens da obra (de todos os fragmentos) são personagens secundárias mais importantes que o protagonista. Acreditamos que para além de expor a grande multiplicidade da cidade de São Paulo, o autor de EEMC revela um interesse especial pelos muitos desvalidos, esquecidos, humilhados e ultrajados dessa sociedade.

Ora, se a própria obra faz questão de revelar essa realidade tão dura, a vida dessas pessoas oprimidas e abandonadas à própria sorte, não seria coerente de nossa parte negligenciar esse aspecto tão evidente nos detendo a caracterizar a cidade e nos referindo a seus moradores como simples adornos, principalmente quando levamos em consideração que esses moradores – pobres favelados e migrantes, nordestinos especialmente – são a maioria da população da cidade e da obra, são aqueles que constroem a cidade e a narrativa.

Assim, percebemos que não apenas São Paulo, mas os grandes centros urbanos de uma maneira geral têm sido, na maioria dos casos, o local de produção de muitas dessas obras, evidenciando a questão das condições de sua produção, ou seja, a vida e as experiências que tornam possíveis a produção de obras que nos levam a refletir sobre o universo íntimo de personagens moradoras dos grandes centros urbanos, encontramos, para tanto, justificativa para obras como EEMC, que segundo Resende,

Em torno da questão da violência aparecem a urgência da presentificação e a dominância do trágico, em angústia recorrente, com a inserção do autor contemporâneo na grande cidade, na metrópole imersa numa realidade temporal de trocas tão globais quanto barbaramente desiguais (2008, p.33).

Poderia ser a cidade de São Paulo como poderia ser qualquer outra metrópole. O trágico que invade as relações pessoais aparece como sentimento que dá contorno às identidades que formam a narrativa de Ruffato. Um trágico que é inexorável na vida cotidiana dos moradores dessa cidade tão fragmentária, mas que não se resume em apresentar as mazelas do mundo-cão pura e simplesmente, a violência doméstica e pública de EEMC nos faz refletir de forma crítica sobre a vida e isso nos interessa por verificar que esse tipo de literatura não se apresenta como uma literatura de puro deleite ou como forma artística e estética que torna possível através das palavras um mundo impossível, pelo contrário, EEMC é uma obra tão realista quanto possível, por apresentar o real de forma estrategicamente política.

Ao nos depararmos com as personagens dos muitos fragmentos de EEMC percebemos que além de povoar o imaginário coletivo literário, essas personagens povoam o Brasil da atualidade, abrindo o espaço para o discurso das chamadas minorias, nesses espaços os excluídos socioeconomicamente ganham lugar na literatura como no fragmento 9 *Ratos*:

Um rato, de pé sobre as patinhas traseiras, rilha uma casquinha de pão, observando os companheiros que se espalham nervosos por sobre a imundície, como personagens de um videogame. Outro, mais ousado, experimenta mastigar um pedaço de pano emplastado de cocô mole, ainda fresco, e, desazado, arranha algo macio e quente, que imediatamente se mexe, assustando-o. No após, refeito, aferra os dentinhos na carne tenra, guincha. Excitado, o bando achega-se, em convulsões.

O corpinho débil, mumificado em trapos fêtidod, denuncia o incômodo, o músculo da perna se contrai, o pulmão arma-se para o berreiro, expele um choramingo entretanto, um balbucio de lábios magoados, um breve espasmo. A claridade envergonhada da manhã penetra desajeitada pelo teto de folhas de zinco esburacadas, pelos rombos nas paredes de placas de outdoors. Mas, é noturno ainda o barraco (RUFFATO, 2012, p.23).

A violência, os moradores de rua, os desabrigados, todos vítimas dos excessos do capitalismo, se mostram como resultados dolorosos da desigualdade humana numa cidade global em que seu protagonismo não passa por servir de palco para a reunião de todos e de tudo o que acabamos de mencionar, como na citação acima. Talvez não possamos dizer que as personagens desse como dos demais fragmentos tenham voz, mas vez, com certeza, essas personagens são descritas na crueza da realidade em que vivem, não se pode dizer aqui que, de alguma maneira, houve uma romantização dessas personagens porque é assim mesmo que nos deparamos com elas em nosso dia a dia. Em EEMC percebemos que a defesa da vida é a luta pela vida, ou mesmo pela sobrevivência desses muitos “invisíveis”.

O retorno ao realismo é uma característica presente em muitas obras da contemporaneidade, como pudemos verificar anteriormente, essa característica tão marcante se apresenta como fio condutor para outras temáticas da atualidade como a violência. Resende (2008)

escreve sobre o tema como o “retorno do trágico”, dessa forma, entendemos que o trágico é uma das características do tempo presente em nossa sociedade principalmente quando passamos a analisar obras como EEMC e como sua repercussão social está inserida nos mais diversos meios comparativamente com a realidade. Dessa forma, a violência se torna algo marcadamente espetacular em nosso tempo. O trágico em EEMC atravessa toda a narrativa que é constituída por muitos fragmentos unidos pelo viés da vida degradante de pessoas miseráveis na cidade global.

A relação entre escrever o presente, chamada por Resende de *presentificação*, possui clara evidência no trágico cotidiano, pois se é escrita do presente, não há nada que represente tão bem esse tempo como o trágico, não estamos nos referindo à tragédia das grandes narrativas clássicas, da poética clássica aristotélica, mas a tragédia da vida privada ou as pequenas tragédias presente no pequeno universo da intimidade das pessoas comuns, em seus destinos trágicos, são microuniversos particulares que por muito tempo figurou na vida das pessoas como insignificantes, mas que hoje noticiados pela mídia saíram do banal e corriqueiro ao espetacular. A literatura de Ruffato parece muito incomodada com esses “trivialismos” ao ponto de escrevê-las, a tragédia individual como algo meramente cotidiano. Na passagem que segue podemos observar como esse cotidiano trágico é dado de forma banal.

Com um balde amarelo de plástico cheio de água azulada de sabão em pó e uma vassoura de pelo sintético amarelo os dois faxineiros rapidamente lavaram o cimento esburacado o vermelho escuro para a sarjeta um riozinho espumoso correu para a boca-de-lobo no momento em que os primeiros clientes um casal estaciona em frente ao restaurante e a chave do carro entrega ao valete sorriso boa tarde doutor boa tarde quê que aconteceu ali? Um probleminha doutor mas já resolvido... chegasse o cliente antes dez minutos que fosse veria dois corpos o rosto de um esborrachado contra a guia a perna sobre

as costas um malabarismo agora inútil pelicano desengonçado outro saco-de-estopa onde apressado alguém em evidente flagrante tivesse enfiado um monte de ossos ou ainda um relógio-despertador desmontado uma engrenagenzinha uma mola um... chegasse o cliente antes meia hora e notaria no alto do edifício um baita espetáculo dois operários num estrado podre de madeira sustentado no espaço por finas cordas um a um os vidros espelhados limpan-do refletidos dois operários no andaime [...] (RUF-FATO, 2012, p.52-53).

A cena anterior remonta o cenário trágico da morte de dois limpadores de vidraça que caem na calçada de um restaurante como se aquilo fosse a coisa mais natural e corriqueira, notamos isso pela fala do funcionário do restaurante que recebe o casal de cliente “vatele sorriso boa tarde doutor boa tarde quê que aconteceu ali? Um probleminha doutor mas já resolvido”. A morte dos operários é um probleminha já resolvido com a lavagem de água e sabão. A banalização da vida nesse fragmento nos leva à reflexão; será que ao invés de retratar a morte de dois operários a cena retratasse o assassinato do casal e os dois operários ao descer do andaime fizessem a mesma pergunta “o quê que aconteceu ali?” a resposta do funcionário seria a mesma? Ao que parece, estamos programados a dar respostas “convenientes” para pessoas “convenientes”, e a banalização da vida se dá pela banalização das questões sociais implicadas nas relações de poder.

A violência social cotidiana, vivida pelos moradores das grandes cidades é tema que tem chamado bastante atenção de autores contemporâneos, a banalização da vida do nosso ponto de vista é um choque de violência também. A violência nos grandes centros, a banalização da morte, o descaso para com determinados grupos sociais é um presente recorrente, um presente contínuo que não cessa de acontecer e tornar-se trivial e corriqueiro na vida das pessoas. Chamamos atenção para a recorrência dessa temática que parece incomodar a literatura do presente, chamando-nos atenção para a

banalização da gravidade do tempo presente.

Esse tipo de literatura se configura em nossa percepção como uma ferramenta de denúncia social tão relevante quanto qualquer documento sociológico ou relato jornalístico, apesar de ser literário; e seria justamente nesse valor que se encontra a sua função social, não que outras formas de literatura não possuam seu valor, mas do nosso ponto de vista, a atual produção literária brasileira, em especial EEMC, possui um valor e uma função social tão política quanto estética, daí talvez o fato de muitas produções contemporâneas não estarem preocupadas em se enquadrarem em uma categoria ou uma forma literária fixa, porque é possível que elas prefiram o espaço mo-vedição do *entrelugar*. Talvez por isso também a crítica mais tradicional que se opõe aos Estudos Culturais se mostre tão incomodada, por não conseguir enquadrar esse tipo de produção em suas formas fixas. A obra de Ruffato transparece esse realismo sob essa perspectiva de não se parecer com narrativas convencionais, apresentar-se tanto como crônica jornalística como o cabeçalho de uma carta, uma lista com nomes de profissões ou mesmo o cardápio de um restaurante, como podemos verificar nos fragmentos 1, 18, 68¹⁶, dentre tantos outros com motivos e experiências narrativas das mais diversas.

E nesse turbilhão de possibilidades a cidade grande mostra seu potencial como espaço de convivência das diferenças, agravadas pelo seu crescimento absurdo, sem o proporcional investimento em educação, saúde, habitação, emprego e infraestrutura de forma geral, que proporcionariam melhor qualidade de vida a seus moradores, o que provoca um agravamento da questão urbana tão presente na narrativa de EEMC. A vida, especialmente nos grandes centros urbanos, passa a ser percebida como um bem imaterial, pelo qual se deve zelar. A valorização da vida ganha um aspecto diferente do que estávamos acostumados a perceber, ela alcança níveis elevadíssimos de valorização, especialmente na sociedade virtual, a vida privada ganha dimensões de pública ao ponto de tornar-se objeto de ostentação. No entanto, EEMC, demonstra uma preocupação em mostrar o outro lado dessas vidas ostentadas principalmente nas redes sociais.

Esse fenômeno (ou essa necessidade) da vida privada tornar-se

16 Op. cit., p.13-153, respectivamente.

pública passa pelo interesse da Filosofia, da Sociologia, Antropologia e antes de tudo pela Literatura. Muitos cientistas sociais têm se preocupado em sair em defesa da vida ou mesmo em apenas questionar esses novos formatos do comportamento humano em relação a essa ideia de vida que se tem posto atualmente. Quando afirmamos que a literatura contemporânea possui novos formatos compatíveis com a influência dessa tendência da supervalorização da vida das pessoas é pelo fato de que a literatura atual configura-se a partir de células de um certo realismo, ou de um “novo realismo”, um outro realismo que se estabelece pela transfiguração da vida, especialmente em suas formas mais precárias, mais críticas, também mais densas e mais vivas. A literatura contemporânea brasileira tem se mostrado cada vez mais adepta dessa tendência que vai de encontro com o que as pessoas mais temem mostrar como suas, mas adoram saber quando se trata do outro: a vida de forma “nua e crua”.

Em EEMC as personagens não são pessoas felizes vivendo seus melhores momentos, são pessoas comuns que vivenciam a aflição e a tragédia cotidiana. Importa-nos lembrar que a aflição e a tragicidade de suas vidas não são de ordem psicológica, ou seja, os fragmentos de EEMC possui pouquíssimas passagens de dramas de cunho introspectivo, as personagens enfrentam dificuldades de outras ordens, exteriores a elas, a obra não as permite um espaço para o drama pessoal, pelo contrário, as personagens enfrentam suas formas de vida, mesmo na tragicidade e decadência como algo comum e natural em suas vidas, o incômodo interno é deixado ao leitor da obra e não à obra. As personagens (e a obra como um todo) produzem riqueza imaterial como forma de potência da literatura que retrata o homem pobre das demandas subalternizadas. A produção de subjetividade dos empobrecidos economicamente configura-se como “força viva, quantidade social, potência psíquica e política”, conforme nos alerta Pelbart (2011, p.23). Podemos comparar as personagens de EEMC ao esquizo, Pelbart compara o nômade ao esquizo¹⁷, aquele que está em todo lugar e ao mesmo tempo em lugar nenhum, está dentro e fora, na família, na cidade, na conversa, na economia, na cultura e na

17 (Cf. DELEUZE; GUATTARI). *Kafka por uma literatura menor*. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

linguagem:

Ocupa um território mas ao mesmo tempo o desmancha, dificilmente entra em confronto direto com aquilo que recusa, não aceita a dialética da oposição, que sabe submetida de antemão ao campo do adversário, por isso ele desliza, escorrega, recusa o jogo ou subverte-lhe o sentido, corrói o próprio campo e assim resiste às injunções dominantes (PELBART, 2011, p.20).

Esse esquizo sobrevive a toda territorialização imposta porque ele é desterritorializado e também desterritorializador, ao mesmo tempo que foge às armadilhas de seu dominante, também faz fugir a ele através da produção de riquezas imateriais, começando pelas formas culturais, produzindo também suas formas de vida e consumindo subjetividades que lhes são próprias. Na leitura que fazemos de *Vida Capital* (PELBART, 2011), percebemos como as forças dominantes operam sua supremacia para controle e dominação, mas também a força como são afetados pelos seus dominados, e por causa dessa afecção é que cada vez mais o capital tem se inter-relacionado com as subjetividades. Para Pelbart, essa relação tão íntima entre capital e subjetividade penetra o nosso inconsciente até as camadas mais profundas, produzindo com isso “novas formas de exploração e de exclusão, novas elites e novas misérias, e sobretudo uma nova angústia – a do desligamento” (2011, p.21). O medo do desligamento, de não pertencer às redes de existências, as redes da vida, provoca uma grande angústia, a não aceitação, o não pertencimento que leva a questões psicológicas também é devido principalmente a questões econômicas, como é o caso de Fran, personagem do fragmento 15 de EEMC.

Outros tempos esteve ligada à Rede Globo, papéis secundários em novelas, pontas em especiais, aparições rápidas em programas dominicais, vilã, ingênua. Chegou a, na rua, ser apontada, cutucada,

mexida, apalpada, Você não é da televisão? *Televisão... televisão é pra poucos, pra uns.* Nunca sorteada nas graças do diretor certo, do ator certo, do produtor certo, do empresário certo. *Paciência. Nada de apelação.* Teatro, só peças sérias. *Não apareceu nenhuma?* *Paciência.* Cinema, é aguardar. Mas, longe de filme pornô, erótico. Convite para revistas masculinas, aceita estudar. Fotos artísticas porém, sem poses ginecológicas (RUFFATO, 2012, p.37-38).

Sentindo-se fracassada e rejeitada pelas redes de “sentido existenciais” – nesse caso a grande mídia tão desejada (ser famosa, bem sucedida social e financeiramente) – Fran entra em depressão sucumbindo ao alcoolismo, na mais profunda decadência. “Sim, havia prometido não mais beber, lembra Françoise, agarrando o pescoço da garrafa, mas, uma gota, uma gota apenas de bagaceira derramada na superfície petroléa do café quebra a abstermia?” (EEMC, 2012, p.36). A situação de Fran é a mesma de muitos que se sentem fracassados por não pertencerem ou se sentirem excluídos das redes existenciais, das redes de desejo. Todos os setores da sociedade em todas as faixas etárias criam suas próprias redes de desejo e de influência nas quais poucos são império e a maioria é seguidor temendo tornar-se nômade – esquivo – temendo a desterritorialização por parte do império, mas quando se é impossível fugir ao nomadismo/esquivo, estes partem para a formação de seus próprios territórios, refazendo-os e criando outros, tornando-se assim, desterritorializado e desterritorializador, e para não perder ainda mais terreno, o capital constrói a grande rede de desejo para englobar também esses territórios formados pelos nômades.

Todas as subjetividades nômades são englobadas pela rede de desejo e de existência, não à toa a cultura negra, a produção artística da favela, o mundo gay tem ganhado cada vez mais espaço, pois criaram muitas vezes suas próprias redes existenciais, seus próprios territórios e temendo a desterritorialização, o capital dominante trata de assimilar essas subjetividades, esse capital imaterial produzido a sua margem e, por isso, temos visto cada vez mais comerciais de TV,

propagandas de todo tipo com esses que já foram um dia considerados esquizo.

Pelbart cita um exemplo de um grupo de prisioneiros que compõe e grava uma música com suas vivências, inclusive as adquiridas dentro da prisão. Segundo o teórico, juntamente a sua música esses prisioneiros, esquizos à sociedade, vendem suas formas de vida dentro da prisão, vendem suas gírias, seus trejeitos e também sua revolta e sua rebeldia por essa vida e histórias escabrosas. EEMC é uma obra que faz um movimento parecido com o do grupo de prisioneiros quando nos revela certas realidades que preferimos não ver, pois são realidades duras para nos reconhecermos nelas. A personagem do fragmento 15 não consegue aderir ao nomadismo, ela procura de alguma maneira enquadrar-se na rede hegemônica de dominação, cultuando os conceitos de beleza feminina imposto pela rede, ela vê-se “gostosa”, seios formosos e atraentes, seguindo assim o estereótipo de beleza padrão, sem celulite ou estria, mas isso não é suficiente, é preciso cair nas graças do diretor certo, do ator certo, produtor ou empresário certo. Os padrões hegemônicos são tão bem estabelecidos na cultura ocidental que Françoise precisaria ser “sorteada nas graças” do homem certo, teria que agradar a um homem influente e poderoso na mídia.

O capital tem determinado muito de nossas ações e a nossa capacidade social de produzir, segundo Pelbart, pois o novo estaria sempre subordinado aos ditames do capital, sendo proveniente e dependente dele, por esse motivo deveríamos pensar uma forma de fugir a essa dependência. Mas como produzir novos desejos independentes das redes existenciais hegemônicas do capitalismo? Primeiramente seria preciso entender que a produção de subjetividades está vinculada ao capital, mas não é necessariamente parte dele, pois a força produtiva da imaterialidade não se encaixa no modelo fordista de produção de bens, ou seja, a produção imaterial não depende do capitalismo porque nela não se opera a força física, ela é uma força viva, uma potência que está presente em todos os humanos, do homem mais comum ao mais sofisticado, ela é uma quantidade política, psíquica e também econômica. É o que alguns filósofos da atualidade, a exemplo de Foucault, têm chamado de Biopotência, algo que não está

presente na massa, mas na multidão¹⁸, na multidão desejante.

Podemos observar que no fragmento 4. *A caminho* a personagem opera sua vida e seu capital imaterial como forma de potência, pois a sua vida é seu único capital, no seu estado extremo de sobrevida e resistência, fazendo disso um vetor de *existencialização*, essa vida foi capitalizada e se autovalorizou e produziu seu valor (PELBART, 2011). Os muitos excluídos das redes existenciais e do desejo administram sua força/potência de produção imaterial através de vias de fuga para escapar dos territórios de miséria a que foram relegados até atingir o capitalismo material de que necessitam para manter-se, mesmo que a sobrevivência seja mesmo só uma sobrevida, paralela ao sistema do capitalismo cultural que os exclui de seus territórios subjetivos.

Sim, claro, ele o trata como
filho que gostaria de ter tido
sim, claro, o filho um babaca o cocainômano passei
sua arrogância pelas salas da corretora,
sim, claro, o filho um babaca o cocainômano desfila
seus esteroides por mesas de boates e barzinhos —
que já quebrou —, por rostos de leões-de-chácara e
de garotas de programa — que já quebrou —, por
máquinas de escrever de delegacias — que também
já
sim mas é meu filho
e suborna a polícia,
o delegado,
o dono da boate,
as garotas de programa,
os leões-de-chácara,

18 (Cf. NEGRI). Para uma definição ontológica da multidão: a potência da multidão. Revista online: Lugar comum: estudos de mídia, cultura e democracia. v.19-20, janeiro-junho/2014. Rio de Janeiro: UFRJ. Disponível em http://uninomade.net/wp-content/files_mf/113003120823Para%20uma%20defini%C3%A7%C3%A3o%20ontol%C3%B3gica%20da%20multid%C3%A3o%20-%20Antonio%20Negri.pdf. Acesso em: 22 fev., 2017.

sim mas é meu filho
sim, claro, a filha mora no Embu, macrobiótica, ar-
tista plástica esotérica,
os quadros sempre os mesmos [...]
Uma vez comeu ela horrível no estúdio entre pin-
céis e latas de tinta[...]
mais neguim pra se foder
amuou num canto arrependida? não passa de um
empregadinho
sim, mas o pai me adora
um profissional competente
porque ganho dinheiro pra ele na bolsa
[...]
há seis anos escorria sua pálida magreza pelas pou-
cas sombras das ruas
tristes de muriaé cidade triste [...]
há dois anos ganha dinheiro pro
o velho não vai deixar porra nenhuma pra mim
há um ano cuida do caixa-dois da corretora
vai ficar tudo pros
(RUFFATO, 2012, p.15).

O que observamos é que a produção imaterial não é uma exclu-
sividade dos grupos hegemônicos detentores do capitalismo mate-
rial. O homem comum também é capaz de produção, tanto material
quanto imaterial. A obra EEMC nos apresenta a todo momento
cenas da vida de pessoas comuns, pessoas das chamadas “comuni-
dades”¹⁹ como a personagem de *A caminho* que apesar de todo o ta-
lento para os negócios, destacando-se na empresa na qual trabalha,
não consegue reconhecimento social, aqui ele continuará sendo o
“neguim”, o subserviente, pessoa da comunidade e não da sociedade

19 Distinguimos aqui o termo comunidade de sociedade em que “pessoas da comunidade” são pessoas simples, aparentemente com pouca relevância num macro contexto em oposição a “pessoas da sociedade”, pessoas com requinte e traquejo social com maior relevância e destaque nos contextos macro.

como são os filhos do dono da empresa, os filhos do dono não possuem, segundo a obra, nenhum talento para os negócios, tornando-se incapazes de continuar com a empresa na ausência do pai, para isso serve o “neguim”, fazer o trabalho duro por eles. O casal, filhos do dono da empresa, vive usufruindo do trabalho daquele que eles consideram um qualquer (no sentido mais pejorativo que esse termo venha a ter), explorando a potência material, no sentido do capitalismo material, e também sua potência imaterial. No entanto, o pai continuará dando apoio aos filhos imprudentes e incompetentes e deixará o empregado sem herança, porque afinal de contas ele não passa de um empregadinho.

As personagens de todos os fragmentos apresentados nos fazem observar como essas imagens nos remetem a uma ideia de comunidade e de qualquer segundo a visão de Pelbart e Agamben (1993), em que comunidade e sociedade são esferas regidas por sistemas diferentes. O que diferencia comunidade de sociedade é o fato de a sociedade não possuir uma intimidade entre seus membros como há na comunidade. Na sociedade tem-se a ideia de identidade, ou seja, seus membros se reconhecem por uma determinada pertença ou uma identidade, seja da terra, do sangue, da raça, etc., como acontece com o conceito tradicional de comunidade, nela há uma identidade de individualidade a qual remete ao conceito de indivíduo. Já na comunidade²⁰, o comum está nas relações que são mantidas entre as singularidades, há sempre na comunidade a (interferência) admissão do Outro, uma heterogeneidade, seus membros são elegíveis e representam um *estar-com*, *estar-em-comum* (PELBART, 2011, p.38), uma oposição ao que acontece na sociedade em que a aceitação só se dá do Mesmo para o mesmo.

Em referência a Agamben, Pelbart afirma que o comum ou a comunidade (a dos membros elegíveis) não se compara à comunidade tradicional em que seus membros se identificam com a ideia

De uma classe, um partido, um sindicato, uma minoria, mas de uma singularidade qualquer, do

20 Nesse momento fazemos referência à comunidade conforme o conceito de Agamben.

qualquer um como aquele que desafia um tanque na Praça Tienanmen, que já não se define por sua pertinência a uma identidade específica, seja de um grupo político ou de um movimento social” (PELBART, 2011, p.38).

Nesse sentido, a comunidade seria a instituição da singularidade, e não da individualidade aquela que remete à solidão; ao contrário, a comunidade aqui está para a unidade (derivada de união). Na comunidade há comunhão entre seus membros, sim, mas eles não se identificam entre si. Em *A comunidade que vem* (1993), Agamben nos esclarecer a respeito do *ser que vem*, que parte desse conceito de comum/nidade e é um ser qualquer independentemente de qualquer pertença. O ser comum não pertence a nada, não possui identidade com nada, são singularidades (cada um qualquer é cada um a seu modo, isso é a característica do ser comum). Assim são as personagens dos muitos fragmentos de EEMC, eles são o ser-que-vem da comunidade, essas personagens são singularidades, cada um a seu modo, por esse motivo não se pode pensar na obra em questão como um conjunto homogêneo, nem muito menos fechá-la numa categoria literária específica, como um romance, apenas pelo fato de possuir a cidade de São Paulo como pano de fundo de boa parte dos fragmentos.

Para Agamben, “Qualquer é o matema da singularidade, sem o qual não podemos pensar nem o seu ser nem a sua individuação” (1993, p.21), essa proposição nos leva a entender que todos os sujeitos de EEMC têm em comum a hecceidade²¹, ou seja, o fato de serem diferentes uns dos outros. As personagens dos fragmentos de EEMC não possuem nenhuma identidade entre si, e a comunidade presente na obra não possui nenhuma essência, nenhuma particularidade,

21 O que caracteriza um ser como próprio, individual, particular, ou seja, diferente de outro. <https://www.dicio.com.br/hecceidade/>

No pensamento de Duns Scotus c1265-1308, o caráter particular, individual, único de um ente, que o distingue de todos os outros; eceidade, ipseidade [O termo foi recuperado no século XX pelo *heideggerianismo*], (Cf. AGAMBEN, 1993, p.21).

porque o particular e o genérico se tornam indiferentes e por isso, um qualquer. EEMC se apresenta para nós como a essência literária da comunidade e do qualquer. Por ser comum e por ser qualquer a obra em questão designa propriamente sua multiplicidade singular; a multidão de EEMC não se apresenta com uma maneira, uma espécie, pelo contrário, ainda segundo Agamben “não é um ser que é deste modo ou de outro, mas um ser que é o seu modo de ser e, portanto, mesmo permanecendo singular e não indiferente, é múltiplo e vale por todos” (p.29).

Esta obra de Ruffato reflete a potência de uma multidão, do ser qualquer que possui o poder de não pertencer a nenhuma identidade, o que talvez esteja definido por Agamben como a “potência de não ser” – “qualquer é o ser que pode não ser, que pode a sua própria impotência” (AGAMBEN, 1993, p.33) – porque a potência de ser culmina no ato, ela tem por objeto a realização de um certo ato, mas a potência de não-ser culmina na própria potência, esse é o seu objeto, o qualquer possui a potência de não-ser, porque *ser (exatamente) o que é* é algo irreparável, ao determinar-se como sendo de algum modo ou não sendo desse modo é algo sem remediação, não poder não-ser, não poder não-pertencer é algo irreparável e prisional.

A potência das singularidades de EEMC começa pela polifonia da obra, a multiplicidade qualquer a ser ouvida que não determina uma classe, um gênero, uma essência ou um pertencimento, é livre porque as singularidades são cada uma a seu modo de ser, não possuem rótulos e por isso mesmo não precisam seguir nenhuma ordem. Aqui retomamos a praça Tia’nanmen onde o sujeito das manifestações do mês de maio na China, conforme exemplificava Pelbart, é a personificação do qualquer, aquele que não possuía nenhuma identidade representável entre os manifestantes e suas reivindicações.

CONCLUSÃO

Assim, entendemos que a obra EEMC se configura como a manifestação de uma multiplicidade, o que torna difícil sua classificação em um gênero literário específico, também por isso, sugerimos uma reflexão maior sobre a necessidade de classificar as atuais produções literárias em gêneros estabelecidos pela tradição teórico-crítica, ou

mesmo, de forma mais radical, repensar se há mesmo a necessidade de uma classificação. Porque nesta obra encontramos uma verdadeira comunidade, com a presença do comum e suas singularidades, algo que a torna singular também por todos os motivos já expostos e principalmente por reconhecer que a multidão presente em EEMC possui a potência do não-ser.

EEMC apesar de se caracterizar como um exemplo da multidão também se apresenta para nós como uma potência da classe operária e de todas as minorias por vários motivos, mas principalmente por ser uma obra que não responde à homogeneização cultural proposta pelo processo de globalização ou a qualquer outro processo homogeneizante, por possuir uma função social que transcende os limites do literário através da exposição de questões de relevância social a partir de uma preocupação com a vida daqueles que foram por muito tempo relegados ao descaso social e econômico. E por fim, por encenar a tragicidade da vida cotidiana e privada de pessoas que foram por muito tempo invisibilizadas, nos trazendo um presente vivo, através de um realismo inovador dentro do campo literário.

Na literatura de EEMC percebemos essa tendência traspassada pela via artística, que nos leva a refletir sobre o chamado capitalismo cultural, sobre a economia imaterial que se tem produzido a procura de vender formas de vida que não correspondem com aquelas que são de fato vividas; maneiras de ver e de sentir, de pensar e de perceber, de morar e de vestir. Ao que nos parece, a literatura de EEMC percebe que o choque de realismo é necessário e assim nada contra a maré da tendência do capitalismo cultural, pois nos mostra uma realidade oposta a tudo o que é divulgado e vendido material e imaterialmente, nos forçando a repensar sobre a nossa vida e a vida outro. As tendências advindas do capitalismo cultural vendem a todos a promessa de uma vida invejável, segura e feliz, as personagens de EEMC vivem suas fraquezas, angústias e infelicidades.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Antônio Guerreiro. Editorial Presença, 1993.

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer: O poder soberano e a vida nua I*. Trad. Henrique Burigo. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

FOSTER, Hal. O retorno do real. In: *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.123-159.

LUDMER, Josefina. Literaturas pós-autônomas. In: *Intervenções críticas*. Trad. Ariadne Costa, Renato Rezende. 1.ed. Rio de Janeiro: Azougue, Circuito, 2014.

PELBART, Peter Pál. *Vida Capital: ensaios de biopolítica*. 1. Ed. São Paulo: Iluminuras, 2011.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Biblioteca Nacional, 2008.

RUFFATO, Luiz. *Eles eram muitos cavalos*. 8.ed. Rio de Janeiro: Record, 2012.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM LITERÁRIO “DEUS” NA OBRA DE BORGES *VERSUS* A PERMANÊNCIA DO REALISMO NA LITERATURA FICCIONAL

Fernanda Medeiros de Figueirêdo

PENSANDO O REALISMO NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA ASSOCIADO ao personagem deus nos contos do escritor argentino Jorge Luís Borges, este último sendo nosso objeto de estudo no doutorado do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), buscamos, com esse artigo, evidenciar a clareza da superficial “irrealidade” que um leitor desatento pode supor nos contos borgianos. Ou seja, o objetivo deste trabalho é relacionar o realismo contemporâneo com a ficção de Borges, mais precisamente em textos que evocam a figura de deus enquanto personagem, seja este principal ou coadjuvante. Levantando também a questão de como é possível encontrar o real na ficção, termo erroneamente associado à mentira.

Dito isto, pretendemos abordar o personagem mencionado nos contos *Los Teólogos* (Os teólogos) e *La escritura del Dios* (A escrita do deus), mesclando a análise destes textos com o conhecimento proporcionado pelas demais tessituras encontradas na vasta obra de Borges, servindo de aporte teórico ao entendimento que devemos ter acerca do que foi escrito por ele enquanto recriação de um personagem que, como disse Miles (1997), é mais que um nome familiar, é um membro virtual da família ocidental.

Frente à referida questão, o princípio da realidade suficiente e o princípio da incerteza propostos por Rosset (1989), assim como a combinação entre representação e não-representação no realismo contemporâneo abordado por Shollhammer (2013), auxiliam a compreensão dos contos de Borges ao se ter em mente que o escritor em questão pensa o mundo através da literatura, lançando um olhar filosófico interpretativo sobre reconstruções de um real tecido por complexos e inextrincáveis artificios romanescos. E, sendo “toda filosofia uma teoria do real”, Rosset (1989, p.11) revela, a respeito do olhar filosófico, que “as imagens que propõe da realidade não são fotografias desta, mas recomposições, as quais diferem do original tanto quanto um romance ou um quadro”.

O que não significa que, em decorrência de ser uma recomposição ficcional de memórias ancestrais, revisitando temas do judaísmo, da cabala ou outros mistérios embutidos na relação sagrado/literatura, a ficção borgiana seja desprovida de uma experiência de leitura em contato com a realidade social, cultural ou histórica, como a evidenciou Shollhammer (2013).

A respeito desse viés reflexivo que pretende finalmente anular o paradigma dicotômico ficção *versus* realidade (CHAVES, 2014), Wolfgang Iser (2002) questiona: “serão os textos ficcionados de fato tão ficcionais e os que assim não se dizem serão de fato isento de ficções?”

Desta maneira, para encontrar nas ficções de Jorge Luís Borges “o realismo” apresentado por autores como Rosset (1989), ŽIŽEK (2003), Shollhammer (2013), *dentre outros*, é necessário entender o termo “ficção” desvinculado de qualquer “pré conceito” que leve o leitor a crer que uma narrativa com esta designação seja, necessariamente, uma falácia ou falsidade iminente.

No conto *Los Teólogos*, publicado por Borges em 1949, Aureliano é o dono de uma biblioteca e começa a se degladiar com João de Panônia em uma disputa muito mais moralista que propriamente doutrinária. Trata-se de um embate letrado pelo absolutismo “da verdade”, não importando muito o que esta representa, mas sim quem a detém. Então o conto nos leva a entender que deus também se apresenta perante a temática do duplo e do conceito de verdade, tão

recorrentes na obra de Borges.

No final da narrativa, Deus recebe os dois teólogos no plano espiritual de forma tão igualitária, que é impossível à divindade (e aqui se percebe um paradoxo comentado na própria obra – o de algo ser impossível a Deus) identificar qual é um e qual é o outro, mostrando ainda diferentes caminhos que levam ao mesmo fim. No enredo da obra citada, o narrador diz que “todo homem é dois homens e que o verdadeiro é o outro, o que está no céu. [...] nossos atos projetam um reflexo invertido, de modo que, se velamos, o outro dorme” (BORGES, 2008, p.38). Além disso, apresenta diferentes correntes de pensamentos que tentam chegar ao ser supremo, senhor do tempo e dos espaços, esmiuçando ainda verdades distintas e tidas como absolutas por diferentes povos.

Ora, se esta não é a própria reciprocidade e o peso das identidades contra as diferenças de que nos fala Girard (2011, p.49), o que mais seria? Este autor nos diz: “Não é a diferença que domina tudo, mas sim seu aniquilamento pela própria reciprocidade mimética, que é verdadeiramente universal e que desmente o relativismo ilusório da sempiterna diferença”. Borges, em sua obra, já se adiantava a isso ao escrever contos que descreviam ritos, muitas vezes imbricados de preceitos misteriosos e cabalísticos, apresentando também personagens intelectuais que temiam a eficácia do sucesso frente à possibilidade da angústia causada pelo fracasso.

Paralelo a isso, *La escritura del Dios*, publicado no mesmo ano, apresenta um prisioneiro de guerra a quem foi confiado, sob a própria ótica do narrador personagem, decifrar os mistérios do mundo através das manchas encontradas nos jaguares, sendo estes à própria semelhança do Deus todo poderoso que controla a tudo e a todos. Nessa narrativa, Borges evidencia um deus enquanto criação subjetiva de um narrador personagem, demarcando a presença da cabala através de métodos criptográficos dos adeptos desta tradição religiosa que, a partir de combinações de letras e símbolos formavam novas palavras e, conseqüentemente, novos sentidos. Sentidos estes elucidados através da dinâmica literária da cultura hebraica.

Assim, torna-se evidente que o propósito artístico/semiótico na obra do autor é refletir e/ou questionar a figura de um deus que

se molda a partir da interpretação de quem o concebe, sendo uma recriação pessoal, uma cadência mítica de personagens diversos capazes de serem revelados através de um único ser ou entidade, da palavra em si – deus – retratada ainda no poema *El Golem* como o arquétipo próprio da coisa. E aqui vale lembrar que *golem* é uma palavra hebraica que designa a imperfeição de algo ainda sem forma, traduzindo ao mundo o poder do autor em comunicar seu processo de criação, prática que o próprio Borges utiliza ao dar vida e forma ao deus de seus contos e poemas.

Partindo, pois, da análise crítico interpretativa da ficção borgiana em seu processo criativo, engendramos compreender a construção do personagem deus envolvido em tramas de mistério e revelação da tradição cabalística judaica, articulando identidades culturais e histórias herdadas da cultura hebraica ou, mais precisamente, do povo do livro, incluindo no cenário literário narrativas de memória coletiva e reminiscências para além do caráter sagrado.

Nos espelhando nessa memória podemos também questionar o que há de real no sagrado e a partir disso perceber que distinguir ficção de realidade é algo tão impreciso quanto relativizar o que, de fato, é realidade nas tradições religiosas e suas crenças. O que verificamos então é uma reconfiguração do imaginário coletivo. Para Wolfgang Iser (2002), esse imaginário seria o ponto de fusão entre ficção e realidade, o terceiro elemento capaz de relacionar, em vez de determinar posições do que seria parte de um ou de outro.

E como os duelos e o duplo sempre foram assuntos recorrentes na obra de Borges, é necessário lembrar ainda que muitos de seus contos lhe garantiram prestígio internacional por antecederem o que Williamson (2011) considerou, em biografia escrita sobre o escritor argentino, os temas principais da crítica moderna, tais como “a morte do autor”, as limitações da linguagem e da racionalidade, a intertextualidade etc.

Ou seja, de uma forma muito particular, o real pode ser percebido na ficção borgiana, em especial nos contos selecionados para análise deste trabalho, através de jogos intertextuais que descartam negar a imersão da narrativa no imaginário. “Borges rejeitava o que considerava a fraude intrínseca do realismo: a pretensão do romancista

de erguer um espelho diante da “realidade” quando de fato sabia tão pouco quanto seus leitores sobre o real modo de funcionamento do mundo” (WILLIAMSON, 2011, p.10). O que não nega o fato de até seu modo metafísico de transcrever esse mundo ao leitor, evidencia, de fato, muito do real que experimentamos na contemporaneidade.

A ARTE IMITA A VIDA

Sobre a vida de Borges ter influenciado sua obra, em entrevista na Paris Review o autor corrobora esta informação e acrescenta, em resenha que data de 1926, que “o maravilhoso e o cotidiano estão entrelaçados” (BORGES *apud* WILLIAMSON, 2011, p.220), não podendo assim haver distinção entre fantasia ou realidade no processo criativo do escritor.

Senti [os contos] muito profundamente. Tão profundamente que os contei, digamos, usando símbolos estranhos, de maneira que as pessoas possam não perceber que eles eram todos mais ou menos autobiográficos. Os contos eram sobre mim mesmo, minhas experiências pessoais (BORGES *apud* WILLIAMSON, 2011, p.13).

Para Borges, segundo Williamson (2011), este real era representado pela interpretação dos leitores. E, tratando-se do que o escritor argentino considerava ser um “autor clássico”, este escrevia através de um jogo de símbolos, rigorosamente organizados, para que seus leitores dessem um sentido próprio, particular, ao que liam. Dessa forma, esta seria, de fato, uma aproximação com o real, embora Borges tenha questionado as premissas do realismo literário afirmando que a ficção não depende da ilusão da realidade.

O problema fundamental do romance, afirmava Borges, era a causalidade: o romance realista, “o moroso romance de personagem”, apresenta “uma concatenação de motivos que se propõem não diferir daqueles do mundo real”, mas nos romances de

aventura, em contos, “no infinito romance espetacular que Hollywood compõe”, reina outra ordem – “a primitiva claridade da magia”. Com efeito, a magia oferece a melhor analogia para o modo como a narrativa funciona. A causalidade mágica opera em virtude de uma “lei geral, a da simpatia, que postula um vínculo inevitável entre coisas distantes”, uma conexão necessária não apenas entre um tiro e um morto, mas entre um cadáver e uma efígie de cera maltratada, ou um espelho quebrado, ou o sal entornado, ou treze comensais à mesa de jantar. A narrativa molda uma comparável “teleologia de palavras e de episódios, um “jogo preciso de vigilâncias, ecos e afinidades” a partir da “desordem asiática do mundo real” (WILLIAMSON, 2011, p.221-222).

Estas afirmações nos mostram que Borges questionava o realismo literário da forma como ele era apresentado em 1932, quando negou o princípio básico da fé literária que havia professado antes. “Ele articulava [...] a ideia de salvação pela literatura em sua “Profesión de fe literária” de 1926: seu objetivo mais alto era escrever uma única página talvez, mas uma página que resumiria seu destino” (Williamson, 2011, p.223). Assim, a mutabilidade do pensamento de Borges impulsionava a veracidade do que escrevia, representando sua comunhão com um eu totalmente conectado com “um espírito universal que o conectaria com os outros” (WILLIAMSON, 2011, p.225). As permutações, aparentemente aleatórias, que o autor produz em contos como os que analisamos neste trabalho também abrem um leque de possibilidades capaz de representar distintos e variados leitores em seus motivos e contextos mais particulares.

Assim, como enfatiza Schollhammer (2013, p.156), o realismo hoje é compreendido como “uma estranha combinação entre representação e não representação”, na qual é possível “agenciar experiências perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais” O autor diz ainda que os realistas – velhos e novos – têm em comum a paixão pelo real, seja pela representação significativa ou por sua negação. No caso

de Borges, tentando negar o realismo literário, o autor tece narrativas de experiências tão singulares e exóticas que cria o realismo de seu próprio mundo, um Aleph como ele mostrou aos seus leitores, dando a chave para compreensão dos mistérios de seu eu lírico, profundamente influenciado pela filosofia, pela cabala e pela magia literária de um modo geral. Mas, ao mesmo tempo, escondendo esses mistérios em tramas que podem ser interpretadas de variadas maneiras, tecendo verdades individuais para cada interlocutor. Afinal, como afirma o filósofo russo Mikhail Bakhtin (2009, p.128), “qualquer enunciação, por mais significativa e completa que seja, constitui apenas uma fração de uma corrente de comunicação verbal ininterrupta”.

Pensando esta corrente que tece a vasta obra de Borges, identificamos ainda a crueldade de um real camuflado no que Williamson (2011) chama de magia literária, o que anteriormente já havia sido chamado por outras correntes de literatura fantástica, termo amplamente utilizado pela crítica literária em meados do século XX. O fantástico seria “a intromissão de eventos insólitos – estranhos à realidade imediata – num contexto cotidiano e “normal” (SPINOLA, 2005, p.17). Ou como a autora ainda cita, “o fantástico se nutre dos conflitos entre o real e o possível”. Borges se coloca como esse elo que quebra a obrigação de pertencer (ou não) a uma racionalidade que tenta provar a verdade literária – o real dentro da narrativa.

Como afirma Rosset (1989, p.30),

[...] faz parte da natureza de toda verdade, qualquer que seja seu gênero, ser duvidosa. Assim todo fato, por mais simples e evidente que seja no momento de seu acontecimento, torna-se incerto e vago desde que este, uma vez passado, encontra-se convocado ao tribunal da justiça ou da memória coletiva.

Ou seja, o real contemporâneo nas obras de Borges foge ao padrão de busca por uma verdade pré-estabelecida, ou até por temas que eram relacionados à literatura fantástica na abordagem de críticos como Louis Vax. A manifestação do duplo, bastante recorrente nas obras de Borges, inclusive em um dos contos analisados - *Los*

Teólogos, enfatiza a construção da realidade e a semelhança entre o real e o seu reflexo, ao ponto de um ser confundido com o outro, a exemplo dos personagens João de Panônia e Aureliano, que foram confundidos pela própria divindade, detentora de todo o poder e verdade.

Dessa forma, adentramos agora ao onipotente universo do Deus criado pelo escritor argentino Jorge Luis Borges para finalmente tentarmos explicar onde reside a realidade que muitos acreditam estar aniquilada pela ficção. A isto Rosset (1989, p.25) vai chamar de “instinto de conservação”. Para o autor, “o que a moral censura não é, de modo algum, o imoral, o injusto, o escandaloso, mas sim o real – única e verdadeira fonte de todo escândalo”, sendo este utilizado ou não pela arte.

Evidentemente, revisitar histórias lendárias ou ficcionais sem travar com elas combates violentos sobre a crueldade do real é uma brilhante estratégia de sobrevivência não só literária, mas identitária. “Num universo verdadeiramente globalizado, a renúncia às escaladas violentas vai forçosamente tornar-se, de maneira cada vez mais manifesta, a condição *sine qua non* da sobrevivência” (GIRARD, 2011, p.58). Assim, o olhar filosófico e interpretativo, além de mensurável, é criativo no sentido de recriar possibilidades para conflitos existentes nas narrativas, mas muito discretamente expostos com o intuito mesmo de torná-los ininteligíveis à maioria. Sobre isto, discorre Rosset (1989, p.16):

As razões invocadas pelo maior número de filósofos para contestar o real, para manter sob suspeita o fato de sua simples e total realidade, sempre me pareceram, a meu ver, pouco convincentes e elas-mesmas muito suspeitas. Não que sejam impertinentes; pois é inegável que a realidade, não podendo ser explicada por ela mesma, é de certo modo para sempre ininteligível – mas ser ininteligível não equivale a ser irreal, assim como uma mulher de comportamento indecifrável não equivale a uma mulher que não existe, como ensina cotidianamente a mais

banal das experiências amorosas.

Por suposto, seguindo este raciocínio, as reflexões suscitadas nos contos de Borges e a própria estrutura das narrativas não seriam sobre o irreal, mas sobre o que ele chama, durante entrevista concedida ao Programa Conexão Roberto D'Avila, da TV Brasil (2014), de poemas enquanto sonhos dirigidos, capazes de expressar também os pesadelos e labirintos do escritor, mesmo aqueles que este opte por ocultar como forma de autopreservação.

LOS TEOLOGOS SOB A ÓTICA DO REALISMO

No conto *Os teólogos*, ao narrar a disputa crítico filosófica entre João de Panônia e Aureliano, Borges relativiza posicionamentos de moral e censura que narram doutrinas a serem refutadas, sendo a realidade a causa de todo mal que recai sobre os homens, sejam eles adeptos “da roda” ou “da cruz”, isto significando suas crenças aum tempo circular em que “todas as coisas recuperarão seu estado anterior” ou a um Jesus que, segundo Santo Agostinho, seria “a via reta que nos salva do labirinto circular em que andam os ímpios”. Não que Aureliano, possuidor de biblioteca, acreditasse em uma ou outra vertente profética, o grande objetivo do embate letrado entre um e o outro era somente o confronto requerido por este personagem.

Arrasado o jardim, profanados os cálices e as aras, os hunos entraram a cavalo na biblioteca monástica e rasgaram os livros incompreensíveis e os vituperaram e queimaram, temerosos talvez de que as letras encobrissem blasfêmias contra o deus deles, que era uma cimitarra de ferro. Palimpsestos e códices arderam, mas no coração da fogueira, no meio da cinza, perdurou quase intacto o livro 12 da *Civitas Dei*, que narra o que Platão ensinou em Atenas: depois de séculos, todas as coisas recuperarão seu estado anterior, e Platão, perante o mesmo auditório, em Atenas, ensinará de novo a mesma doutrina. O texto perdoado pelas chamas gozou de uma veneração especial e os que o leram e releeram naquela remota província começaram a esquecer que o autor somente formulou aquela doutrina para melhor poder refutá-la. Um século mais tarde, Aureliano, coadjutor de Aquiléia, soube que nas margens do Danúbio a novíssima

seita dos *monótonos* (também chamados de *anulares*) professava que a história é um círculo e que nada é que não tenha sido e que não será. Nas montanhas, a Roda e a Serpente tinham alijado a Cruz. Todos temiam, mas todos se confortavam com o boato de que João de Panônia, que se distinguira por um tratado sobre o sétimo atributo de Deus, ia impugnar tão abominável heresia.

Aureliano deplorou essas notícias, sobretudo a última. Sabia que em matéria teológica não há novidade sem risco; depois refletiu que a tese de um tempo circular era demasiado ímpar, demasiado assombrosa, para que o risco fosse grave. (As heresias que devemos temer são as que podem se confundir com a ortodoxia.) Feriu-o mais a intervenção – a intrusão – de João de Panônia. Dois anos antes, este usurpara com seu verboso *De Septima affectione Dei sive de aeternitate* um assunto da especialidade de Aureliano; agora, como se o problema do tempo lhe pertencesse, ia retificar, talvez com argumentos de Procasto, com triagas mais temíveis que a Serpente, os anulares... Naquela noite, Aureliano repassou as páginas do antigo diálogo de Plutarco sobre a cessação dos oráculos; no parágrafo 29, leu uma zombaria contra os estóicos, que defendem um ciclo infundável de mundos, com infinitos sóis, luas, Apolos, Dianas e Posêidons. O achado lhe pareceu um prognóstico favorável; resolveu se adiantar a João de Panônia e refutar os heréticos da Roda.

[...] Caiu a Roda diante da Cruz, mas Aureliano e João prosseguiram sua batalha secreta. Os dois militavam no mesmo exército, almejavam o mesmo galardão, guerreavam contra o mesmo Inimigo, mas Aureliano não escreveu uma palavra que inconfessavelmente não propendesse a superar João. O duelo deles foi invisível...

[...] O final da história só pode ser contado por metáforas, uma vez que se passa no reino dos céus, onde não há tempo. Talvez coubesse dizer que Aureliano conversou com Deus e que Este se interessa tão pouco pelas diferenças religiosas que o tomou por João de Panônia. Isso, no entanto, insinuaría

uma confusão da mente divina. É mais correto dizer que, no paraíso, Aureliano soube que para a insondável divindade ele e João de Panônia (o ortodoxo e o herege, o abominador e o abominado, o acusador e a vítima) constituíam uma única pessoa (BORGES, 2008, p.33-42).

Nos trechos destacados do conto *Os Teólogos*, verificamos a teoria mimética tão densamente presente através do desejo de Aureliano em ser melhor que João, que percebemos o quanto a afirmação de Girard (*apud* KIRWAN, 2015, p.50) faz sentido a este conto quanto nos diz que “uma experiência de desmistificação, se suficientemente radical, é algo bastante parecido com uma experiência de conversão”, como o próprio cristianismo e a negação desta ou de outras “realidades” religiosas.

Então, seguindo esta tendência da teoria mimética e do conceito do eu desejante percorrida por Kirwan (2015, p.48) encontramos a *mimesis de apropriação* do *desejo metafísico*: “Quando o desejo é dirigido a algo menos específico, que vai além dos objetos, a um estado quase transcendente de bem-estar ou satisfação”. Os personagens principais deste conto borgiano se apresentam, na relação *sujeito/modelo/objeto* apresentada pelo teórico, em “mediação interna”, uma vez que ocupam o mesmo espaço social e competem (de forma constante e conflituosa) até a morte, literalmente.

Não satisfeito com todo este percurso de violência entre os personagens de sua obra, Borges vai além e conta o desfecho desta relação em um patamar de transcendência capaz de encontrar um deus que se quer conseguiria fazer distinção destes dois seres que lutavam tão arduamente pelo mesmo posto de “moral” perante os homens.

Por este viés, concordando que “o verdadeiro segredo do conflito e da violência é a imitação desejante, o desejo mimético e as rivalidades ferozes que ele engendra” (GIRARD, 2011, p.40), a própria globalização e o capitalismo existentes hoje funcionam como potencializadores do que Henri Grivois (*apud* GIRARD, 2011, p.43) vai chamar de “psicose nascente”, transtorno daqueles que se tornam conscientes do fato na vida cotidiana, os que são “psicologicamente

perturbados”, mas que veem que o conflito humano é proveniente de reciprocidade malévola e belicosa, ao invés de pacífica. Na verdade, Girard cita a existência das duas, mas pontua que o movimento de uma para a outra é bem mais difícil, muitas vezes até impossível, no sentido inverso, ou seja, da má à boa reciprocidade.

Assim, o que o autor chama de dupla imitação universal escapa, na maior parte das vezes, aos olhos da maioria de nós, sendo este, um artifício para permanecermos “normais”. Diz Girard (2011, p.44): “É o que Henri Grivois chama de centralidade. Se se quer continuar psiquicamente normal, é melhor fazer como todo mundo e fechar os olhos para a imitação universal”.

Isto exposto, e retomando a magia literária vista por Williamson (2011) na obra de Borges, apontando-a como “a irrealidade da realidade”, esbarramos mais uma vez nos conceitos vistos através da teoria de Clément Rosset (1989) sobre o princípio da crueldade diante da realidade suficiente e da realidade insuficiente, para nos debruçarmos sobre o mistério de como Deus consegue ser tão real para seus “fiéis” através das narrativas bíblicas e tradições do “povo do livro”.

De acordo com Magalhães (2008, p.14) os textos bíblicos sempre emprestaram à literatura (lembrando que aqueles também fazem parte deste universo) personagens que chamam a atenção por sua intensidade e por sua diversidade de ações. Deus é o principal deles e, não por coincidência, é fortemente demarcado nos contos borgianos como aquele detentor da verdade diante das mais diversas divagações de um real bifurcado pela confiança nas palavras do narrador, seja ele o dono de uma biblioteca ou um prisioneiro de guerra a viver na escuridão.

“Não é possível nem desejável estabelecer uma diferença abissal entre o que é teológico e o que é literário na Bíblia, pois os âmbitos se confundem, interagem de forma densa e complexa” (MAGALHÃES, 2008, p.17). Da mesma forma que não é possível presumir o que é real dentro da ficção, tendo em vista que a intertextualidade e retomada de consciência dos sujeitos frente a memórias coletivas não são facilmente demarcáveis. Ou mais certamente, não foram escritas para assim serem decifradas. O mistério, fonte principal que alimenta os escritos de Borges, é o que move a literatura. Assim, a própria

discussão a respeito da “posse da verdade” no conto *Los Teólogos* elucida ao leitor quão insignificante é esta contenda.

LA ESCRITURA DEL DIOS

Neste segundo conto analisado, publicado junto à coletânea do livro *O Aleph* (1949), Borges apresenta um narrador personagem chamado Tzinacán, mago e prisioneiro de guerra que descreve as percepções simbólicas de estar preso em um fosso de pedra no formato de círculo, segundo ele, agravando os sentimentos de opressão e imensidade que o circundam na solidão do cativo. O texto “narra a descoberta e a decifração de um texto da cultura maia – uma frase sagrada, legada aos homens por um deus do panteão indígena” (MEDEIROS, 2004, p.81). Percebam:

O cárcere profundo e de pedra; sua forma de um hemisfério quase perfeito, embora o piso (também de pedra) seja algo menor que um círculo máximo, fato que de algum modo agrava os sentimentos de opressão e de grandeza. Um muro corta-o pelo meio; este, apesar de altíssimo, não toca a parte superior da abóbada; de um lado estou eu, Tzinacán, mago da pirâmide Qaholom, que Pedro de Alvarado incendiou; do outro há um jaguar, que mede com secretos passos iguais o tempo e o espaço do cativo. Ao nível do chão, uma ampla janela com barrotes corta o muro central. Na hora sem sombra (o meio-dia), abre-se um alçapão no alto e um carcereiro que os anos foram apagando manobra uma roldana de ferro, e nos baixa, na ponta de um cordel, cântaros de água e pedaços de carne. A luz entra na abóbada; neste instante posso ver o jaguar. Perdi o número dos anos que estou na treva; eu, que uma vez fui jovem e podia caminhar nesta prisão, não faço outra coisa senão aguardar, na postura de minha morte, o fim que os deuses me destinam. Com a longa faca de pedernal abri o peito das vítimas e

agora não poderia, sem magia, levantar-me do pó. Na véspera do incêndio da Pirâmide, os homens que desceram de altos cavalos me castigaram com metais ardentes para que revelasse o lugar de um tesouro escondido. Abateram, diante de meus olhos, a imagem do deus, mas este não me abandonou e me mantive silencioso entre os tormentos. Feriram-me, quebraram-me, deformaram-me e depois despertei neste cárcere, que não mais deixarei nesta vida mortal.

Premido pela fatalidade de fazer algo, de povoar de alguma forma o tempo, quis recordar, em minha sombra, tudo o que sabia. Gastei noites inteiras lembrando a ordem e o número de algumas serpentes de pedra ou a forma de uma árvore medicinal. Assim fui vencendo os anos, assim fui entrando na posse do que já era meu. Uma noite, senti que me aproximava de uma lembrança precisa; antes de ver o mar, o viajante sente uma agitação no sangue. Horas depois, comecei a avistar a lembrança; era uma das tradições do deus. Este, prevendo que no fim dos tempos ocorreriam muitas desventuras e ruínas, escreveu no primeiro dia da Criação uma sentença mágica, capaz de conjurar esses males. Escreveu-a de maneira que chegasse às mais distantes gerações e que não tocasse o azar. Ninguém sabe em que ponto a escreveu nem com que caracteres, mas consta-nos que perdura, secreta, e que um eleito a lerá. Considerei que estávamos, como sempre, no fim dos tempos e que meu destino de último sacerdote do deus me daria acesso ao privilégio de intuir essa escritura. O fato de que uma prisão me cercasse não me vedava esta esperança; talvez eu tivesse visto milhares de vezes a inscrição de Qaholom e só me faltasse entendê-la.

[...] Estava nesse afã quando recordei que o jaguar

era um dos atributos do deus.

Então minha alma se encheu de piedade. Imaginei a primeira manhã do tempo, imaginei meu deus confiando a mensagem à pele viva dos jaguares, que se amariam e se gerariam eternamente, em cavernas, em canaviais, em ilhas, para que os últimos homens a recebessem. Imaginei essa rede de tigres, esse quente labirinto de tigres, dando horror aos prados e aos rebanhos para conservar um desenho. Na outra cela havia um jaguar; em sua proximidade percebi uma confirmação de minha conjectura e um secreto favor.

[...] Que tipo de sentença (perguntei a mim mesmo) construirá uma mente absoluta? Considerei que mesmo nas linguagens humanas não existe proposição que não envolva um universo inteiro (BORGES, 2008, p.104-110).

Ainda pensando através da teoria do desejo mimético verificamos a natureza do desejo que Girard (*apud* KIRWAN, 20015, p.48) vai apresentar como uma mediação “externa”, já que o personagem em questão ultrapassa todos os limites de confronto com seus iguais e acredita ter sido confiada a ele todo o segredo da humanidade por um Deus que sabe quão grande é seu valor, do tamanho do segredo a ele confiado. Neste triângulo sujeito/modelo/objeto, as criaturas descritas (principalmente o tal guerreiro e o jaguar) são a própria imagem e semelhança de um ser supremo, ou seja, a distância entre o sujeito e o modelo (Deus – o todo poderoso) é tão grande que não há perigo de confronto ou qualquer tipo de barreira que se imponha entre eles.

No entanto, o instante de iluminação, “a hora sem sombra”, em que homem e jaguar se veem e se alimentam (materialmente e espiritualmente) caracteriza uma revelação do real do ponto de vista do sacerdote indígena, considerando outra cultura e outros valores muitas vezes distantes do leitor, mas nem por isso menos reais. Dessa maneira, a ação narrada no conto borgiano lembra os moldes do

“realismo extremo” defendido por Foster e Mario Perniola, a qual afirma Schollhammer (2013, p.171):

Trata-se de um apagamento eufórico dos limites entre o “eu” e sua realidade, também uma forma de trauma, sem dúvida, porém numa espécie de experiência de plenitude exagerada como expressada em certas celebrações do corpo virtual feito possível com as novas tecnologias. Crucial é a redefinição do corpo e da indiscernibilidade em certas experiências entre sujeito e objeto, corpo e matéria, ação e paixão, em função do registro de potências que se realizam em encontros e em certas vivências sensíveis e afetivas.

Em *La escritura del Dios* podemos reconhecer essa plenitude exagerada da qual fala Schollhammer (2013) através de símbolos de autoria de uma divindade marcados na pele de sua criatura. Outra perspectiva é perceber a experiência entre o humano e o divino, relação que para quem crê é, de fato, a própria certeza da verdade de um universo inteiro. Assim, através de uma trama carregada de misticismo, o escritor retoma a potência de um personagem já conhecido por praticamente todos os seus interlocutores, adeptos de religiões ou não. Um Deus que conversa com seus fiéis através de antigos e estranhos mistérios. Então, se “existir equivale a um protesto contra a verdade”, como afirma Rosset (1989, p.24), cada indivíduo é livre e ao mesmo tempo escravo do real que cria, já que a esta realidade não pode impor seus desejos nem manipular seu destino.

A esta constatação, se segue o que Rosset (1989) chama de princípio da realidade suficiente, já que existe a realidade em geral, formada pela totalidade das dimensões espaço-temporais e a realidade que cada um reconhece, sendo esta última apenas uma parcela do que existe. Então, se há “um conjunto de mundos dos quais não podemos ter quase nenhuma percepção” (ROSSET, 1989, p.12), é possível encontrarmos na ficção muito do real que desconhecemos, seja através dos devaneios de outrem ou mesmo embutidos no que ainda

deveremos tomar conhecimento a partir da intertextualidade suscitada pelo contato com os mais variados discursos e “escritas”, a do “Deus” de Borges e a dos homens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, pudemos verificar que na ficção também é possível encontrar traços do realismo contemporâneo visto sob a ótica do princípio da crueldade abordado por Rosset (1989), no qual o autor vislumbra que o mais cruel do real é não podermos fugir dele depois que estamos revestidos do conhecimento, não poder omitir características que tanto fazem sofrer uma humanidade sedenta por mistérios e magia, algo que transcenda todo e qualquer sofrimento, como as narrativas borgianas.

Nos contos analisados encontramos a crueldade desse real frente a dogmas e discussões acerca do que é “a verdade”, quem a detém e como os personagens a buscam. Nas duas obras, o enredo culmina com um deus acima de todos estes dilemas, inclusive, motivo de todos eles.

Se, como pontuou Schollhammer (2013), o realismo hoje se divide entre representação e não representação, o que parece irreal para um, pode ser a mais sincera representação da vida do outro. Dessa forma, Borges cria o realismo de seu próprio mundo, reconstruindo possibilidades e vivências através da literatura, arte que retoma um passado mítico até então pouco visitado.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 13.ed. São Paulo: Hucitec, 2009.

BORGES, Jorge Luis. **O Aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CHAVES, Luíza Santana. Memória e ficção: em meio aos deslocamentos literários. **Em Tese**. Belo Horizonte. v.20 n.3. Set-Dez., 2014.

CERQUEIRA, Dorine. **Jorge Luís Borges e a narrativa fantástica**. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/artigos%20autores%20e%20pdfs/Borges%20%20fant%C3%A1stico.pdf>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

GIRARD, René. Violência e reciprocidade. In: **Aquele por quem o escândalo vem**. São Paulo: É realizações, 2011, p.31-58.

ISER, Wolfgang. “Atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”. In: COSTA LIMA, Luiz. **Teoria da literatura em suas fontes**. 2.ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002. v.II. p.955-987.

KIRWAN, Michael. O desejo mimético. In: **Teoria mimética**. São Paulo: É realizações, 2015, p.47-86.

MAGALHÃES, Antonio C. (Org.); SILVA, E. B. da (Org.); FERRAZ, S. (Org.); CONCEIÇÃO, Douglas Rodrigues da (Org.). **Deuses em poéticas: Estudos de Literatura e Teologia**. 1.ed. Belém: EDUEPA, 2008. p.354.

MILES, Jack. **Deus**. Uma biografia. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

QUATRO LATINOS. **Conexão Roberto D’Ávila**. Brasília: TV Brasil, 13 jan. 2014. Programa de TV. Disponível em: <<http://tvbrasil.ebc.com.br/conexaorobertodavila/episodio/homenagem-a-quatro-escritores-latinos>>. Acesso em: 01 jun. 2017.

ROSSET, Clement. O princípio da realidade suficiente. In: **O princípio da crueldade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.11-28.

ROSSET, Clement. O princípio da incerteza. In: **O princípio da crueldade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.29-49.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação. In: **Cena do crime**. Rio de Janeiro:

Contraponto, 2013, p.155-186.

SPINOLA, Renata de Souza. **O fantástico em discussão**: da tradição teórica às narrativas de Antônio Brasileiro, 2005. 153f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2005. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/11399/1/Renata%20de%20Souza%20Spinola.pdf>>. Acesso em: 15 ago. 2017.

WILLIAMSON, Edwin. **Borges**: uma vida. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ŽIŽEK, Slavoj. Paixões do real, paixões do semblante. In: Bem vindo ao deserto do real. São Paulo: Boitempo, 2003, p.19-48.

A NÃO NARRATIVIDADE NO MICROCONTO CONTEMPORÂNEO: PROPOSTAS REALISTAS DA MICROFIÇÃO

Franksnilson Ramos Santana

INTRODUÇÃO

Em 1959 o guatemalteco Augusto Monterroso publicava “Obras completas (y otros cuentos)” e insertava entre narrativas curtas um microtexto literário entendido como o primeiro microconto em língua espanhola, intitulado “El dinosaurio”, com conteúdo hiper-breve: “Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.” E é justamente a partir da segunda metade do século XX que as “micronarrativas” de extensão muito curta, como o texto citado de Monterroso, se multiplicam, e por conseguinte a sua crítica, sobretudo nos países de língua espanhola e Brasil. Mas, a nosso ver, nem “El dinosaurio”, tampouco os microtextos de mesmo estilo, inseridos em livros e comercializados como narrativas, e assim também classificados por seus autores ou por grande parte da crítica, são de fato narrativas, estão submetidos ao projeto *narrativa*, já que não há neles a revelação ao leitor de uma história escrita, ainda que incitem o próprio a pensar/elaborar uma, inventando personagens, construindo complicação, clímax, enfim, montando um enredo linear, como é possível ser visto nas propostas de narrativas curtas exploradas por toda a tradição contística desde séculos atrás.

O problema que nos conduziu a pensar no trabalho que segue começa com a percepção dessas classificações, microconto, miniconto,

microrrelato, e uma discordância delas, mediante, antes de qualquer outra ação, um juízo etimológico. O conto e o conto *micro* contam, ou deveriam, e não há algo a se contar que não seja *história*. Objetivamos, portanto, analisar esses “microcontos” extremamente concisos e curtos enquanto microficcões, ou seja, microtextos que só admitem ser literatura, ficcionais, e discutir as suas propostas de recepção. Se são textos que rompem com a narratividade, requerem também um olhar “transgressor”, uma leitura contemporânea, que só pode ser realista, e conseqüentemente capaz de fazê-los ingressar em um realismo para além do texto escrito, algo que havemos de esclarecer no curso deste trabalho.

Defenderemos que o leitor de microficcão, ao entender o jogo linguístico e semântico desta, chega ainda a extrapolar a função hermenêutica, uma vez que seu comentário a respeito da obra acontece enquanto comentário-texto, quer dizer, não está limitado a retirar sentidos de um texto identificado, conto, fábula, poesia, e sim capacitado a tecer um texto identificável. Esse leitor-autor é fenômeno de um realismo contemporâneo que abarca sujeitos participantes de sociedades que têm privilegiado o fator informacional em detrimento das formas narrativas. Os microcontos, ao escaparem do narrativo, pouco fazem uso de mimese, e quase não podem representar ou aludir ao real em sua inteireza, utopicamente falando. Entretanto, pela contramão, julgamos que não por isso deixam de ser realistas, a começar por sua mínima extensão, que se equipara a dos microtextos cibernéticos e coincidem com a industrialização das micromáquinas, e por uma segunda razão, que seria o fato de permitirem que um receptor transporte sua realidade, ou realidades aleatórias, ao instante da produção de um texto a respeito do texto *micro*, à oficina literata dentro da qual se vê apto a configurar escritas.

A microficcão não é narrativa: é a fuga da própria, o escape da história, se detivermos nossa atenção à sua *escritura*; é, por outro lado, um convite, proposta, ferramenta na mão de um leitor criativo, que, ao lê-la, chega a compor em mente a trama que ali não há, a poesia que harmonize satisfatoriamente, ou qualquer outro produto textual, seja literário ou não.

POSIÇÃO DAS “NARRATIVAS” (HIPER)BREVES NA LITERATURA CONTEMPORÂNEA

Em se tratando especificamente do contexto latino-americano, é inviável imaginar uma evolução da literatura a partir do estudo das diferentes fases do seu gênero maior, o romance, rechaçando assim as particularidades das formas breves, e, por conseguinte, caracteres diversos que a literatura tem assumido por intermédio destas. As narrativas curtas, logo que irrompem as vanguardas europeias, intensificam sua popularidade, sobretudo em língua espanhola e portuguesa, rompendo até mesmo com sua estrutura convencional, isto é, indo do breve ao mínimo, impossibilitando que as interpretemos com base em teorias voltadas ao apenas *curto*.

Os microcontos, em espanhol mais conhecidos como *microrrelatos*, caracterizando-se por sua máxima concisão e uso massivo de elipse, são para pesquisadores recentes um gênero independente do conto. É o caso de Darío H. Hernández (2012), quem, em Tese de Doutorado na qual se dirige à história do microconto na Espanha, defende coincidir

[...] con aquellos investigadores que han desarrollado sus trabajos sobre el microrrelato basándose en el enfoque teórico que se ha denominado *narrativista*, es decir, aquel que conduce a considerar al microrrelato un género independiente y, por tanto, en igualdad de condiciones que otros géneros narrativos de mayor tradición, como pueden ser el cuento, la novela corta o la novela.

Creemos, por outro lado, que o termo *microconto* (miniconto, micro-relato, mini-relato) não está divorciado plenamente do conto. Partindo de um julgamento etimológico, tais textos são *micro-mini-*, *hiper-*, *ultra-*, porém “devem ser” *contos*. Aqueles que defendem a tese da independência do microconto ante o conto e demais gêneros se esquivariam da fatalidade semântica de tais categorias se preferissem a classificação “micro-, mini-... narrativa”. As discussões a respeito do microconto começam, portanto, de questionamentos em torno

do próprio termo de identificação, desnecessários à primeira vista, ou talvez solucionados com imediatismo como propusemos acima, mas logo são relevantes e complexos desde que saltamos do plano denominacional à atividade leitora, interpretativa, analítica, de tais expressões mínimas.

Ao prestigiarmos a crítica desses tipos de ficção, em busca de respostas para o que são esses microtextos, de que tratam, quem os escreve, como se estruturam, o que possuem, ou não, de literatura, quais são seus temas, as figuras, ampliamos ainda mais a visão sobre a Literatura, considerando-a jamais como um campo pacífico, de modo que as questões, aparentemente fúteis, de classificação retornam e as soluções simplórias que havíamos inferido para designação dos textos literários mínimos tornam-se ora contraditórias, ora insuficientes. Se por um lado chamar um “microconto” de “micro-narrativa” seria uma saída para declarar a emancipação das formas mínimas, por outro, nos obrigaria a que dirigíssemos uma análise à narratividade nelas inscrita/escrita.

Entretanto, nem todos os microcontos que se escrevem desde as manifestações vanguardistas são contos, tampouco narrativas, ainda que assim sejam classificados e comercializados, não podendo assim receber um estudo de caráter narratológico, se nos baseamos em Mieke Bal (2016). O número desses microtextos providos de infertilidade narrativa aumentou com a entrada deste milênio, ao passo que foram surgindo “contos” extremamente concisos, de um parágrafo apenas, uma frase, às vezes de uma só palavra, como ocorre com o microtexto intitulado “Quatro letras”, de Raimundo Carrero, o qual tem por conteúdo: “Nada.”, e que faz parte do livro “Os cem menores contos brasileiros do século”, organizado pelo escritor Marcelino Freire (2004), quem na apresentação da obra relata que desafiou cento e dois escritores a produzirem histórias inéditas de até 50 letras, sem incluir o título e as pontuações. Muitos investigadores, convencidos de que os contos podem diminuir até chegar à extensão de aforismos, provérbios, outras escritas minimalistas, ou transformar-se em um só termo, defendem ainda a incerteza da origem desse gênero, isto é, que a narrativa hiper-breve já era presente em tempos muito remotos, como, por exemplo, nos versículos dos livros sagrados.

A obra supracitada está catalogada como “contos brasileiros”, significando que não só os autores e organizadores desejam batizar as obras de “narrativas”, mas também, autorizada pela ISBN, a Biblioteca Nacional, órgão responsável por classificar as obras que serão comercializadas, conforme seu gênero e/ou assunto.

Antes de tudo, é paradoxal assegurar que textos literários de narratividade ausente sejam contos e, por conseguinte, narrativas. Mas-saud Moisés (2006, p.29), por sinal, lembra que o termo “conto” alude diretamente à “história, narrativa, historieta, fábula, “caso”, embuste, engodo, mentira [...]”. Gancho (2006, p.9), sucintamente, adiciona que o conto “[...] é uma narrativa mais curta, que tem como característica central condensar conflito, tempo, espaço e reduzir o número de personagens”. Galvão (1983, p.167), por sua vez, ressalta que a primeira intenção do conto é contar. Já Piglia (2004, p.89) apresenta a tese de que “[...] um conto sempre conta duas histórias”. Essas concepções buscam a base etimológica do termo, ou de alguma forma explicar que pelo conto se narra uma história, de modo que *conto*, *relato*, *narrativa*, se revelam como termos sinônimos, e fatalmente nos microtextos literários entendidos como “narrativas” a presença da história seria obrigatória.

No entanto, a partir de uma análise do que o autor deixou registrado, por escrito, título e conteúdo, nota-se que muitas narrativas (hiper) breves estão desprovidas de história. Não há trama, senão proposta para, suficiente coerência textual em vez de narrativa suficiente, que seria aquela que denuncia a existência de uma história ao invés de oferecer meios para que uma, ou muitas, se narre, com diferentes personagens, tempo, espaço, enredo, narradores, mediante um receptor que se trasmuta numa espécie de autor ou narrador.

Os microtextos literários, desta forma, estão situados em zonas instáveis, são escritas rebeldes: são literatura, mas a estranham, e suscitam reavaliações da própria literatura, de seu discurso, linguagem, bipartição (prosa e poesia), entre outros caracteres. E para além da defesa de classificações em detrimento de outras, importa, preliminarmente, uma discussão dessas desconfigurações, incompreensíveis se não as relacionarmos também com fatores alheios à escritura ficcional, ao especificamente literário.

CONCISÃO E AUSÊNCIA DE NARRATIVIDADE

Uma literatura provida de leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência. Foram essas as “seis propostas” de Italo Calvino para a ficção escrita de um milênio que não chegou a conhecer. De fato, e embora não apresentadas como “tendências” e sim “propostas”, percebemos neste século obras literárias leves, “como reação ao peso do viver” (CALVINO, 1990, p.39); rápidas, nas quais “tudo é deixado à imaginação e a rápida sucessão dos fatos empresta um sentido inelutável” (*ibid.*, p.47); ou exatas, que entreguem “um projeto de obra bem definido e calculado; a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis (...) uma linguagem que seja a mais precisa possível” (*ibid.*, p.72). Não que os romances, novelas, contos ou poemas que antecedem o presente século não possuam as seis características discutidas pelo italiano. Pelo contrário, o crítico e literato recomendou que a literatura trilhasse esses seis caminhos porque as grandes obras já o faziam, e garantiram sobrevivência da literatura. Algo imprescindível muito mais agora, “[...] numa época em que outros *media* triunfam, dotados de uma velocidade espantosa e de um raio de ação extremamente extenso, arriscando reduzir toda comunicação a uma crosta uniforme e homogênea” (*ibid.*, p.58). Isso quer dizer que o dinamismo da literatura deve competir com o das expressões e comunicações intermediáticas, mas fazendo uso dos atributos destas.

Sônia van Dijk Lima (2008) acrescentaria, a partir daí, uma sétima proposta do texto literário para o terceiro milênio, com o intuito de enriquecer as teorizações de Calvino: a “concisão”, a saber, a “[...] capacidade de o texto falar sobre vários assuntos e remeter a outros textos ou a diversos elementos culturais, em um exercício realizado no espaço hipertextual” (LIMA, 2008, p.20). Se Calvino foi um dos que previram a dizimação dos excessos na literatura, Lima, mediante a concepção de concisão, contribuiu para que vissemos a impossibilidade de as obras literárias serem expressões e experiências de realidades contemporâneas, ou representações destas, valendo-se tão-somente da literatura, sem compartilhar seu protagonismo com textos não-literários, ou textos desobedientes ao projeto “ser apenas poema” ou “apenas prosa”, ou uma combinação dos dois. Por esse ângulo,

ainda que se presume contraditório, quanto mais um texto literário se reveste da concisão, mais a literatura aceita a intertextualidade, de modo que, em uma era na qual a poesia e a narrativa adentram na cultura das informações, na cibercultura, para se garantir participantes da globalização cultural, é dificultoso precisar se algumas obras ficcionais são literatura de fato, ou só a utilizam, quando despreocupadas com tal classificação.

Muitos autores, por essa razão, defendem que a “concisão” é um atributo imprescindível do conto, por conta da exigência de brevidade escrita na sua composição. Ademais, mesmo que haja romances providos de concisão de maneira que os leiamos como se lê contos, a extensão da obra volta a ter significância, posto que todo avanço tecnológico em prol de facilitar a interação entre o sujeito e o mundo, e vice-versa, acaba por investir no sucinto, curto, que seja o suficiente. É típico das culturas ocidentais, ou da mecânica do capitalismo, que o consumidor usufrua do produto com menor esforço e a passagem do conto ao conto mínimo participa também dessa engrenagem. O século XXI tem nos mostrado que os aparatos tecnológicos são fabricados para oferecer mais benefícios para a sociedade que os maiores de outrora, e em vários âmbitos. O computador tornou-se computador de mão, a tela diminuiu, e as funções virtuais aprimoraram, impactando o consumidor. Menos importa hoje (para um público comum que consome) saber como se construiu um gigante, se um elemento minúsculo pode desempenhar melhor o papel daquele. A tendência é que o susto pelas páginas do “Dom Quixote” aumente, e o sujeito-consumidor encontre mais prazer nos microtextos, na leitura dos pensamentos do dia escritas nas redes sociais dos seus amigos ou desconhecidos, nas legendas das fotos, comentários de vídeos de internet, nos *twitters* dos famosos. O interesse pelas consideradas grandes obras literárias, algumas até chamadas de “arquitextos” pelo analista do discurso Maingueneau (2016), parece prender a atenção muito mais dos estudantes e profissionais da Literatura e das Ciências Humanas no geral que dos leitores simples, despreocupados em exercer o cargo de hermeneutas.

Um dos principais estudiosos do microconto no continente americano, o professor argentino David Lagmanovich, por outro lado,

defende que a concisão não pode ser confundida com a brevidade, pois “en una extensión mayor también puede haber concisión [...]” (2009, p.90). Textos literários breves, conforme o autor (assim como há hoje o texto de status, legenda, comentário de vídeo, *twitter*), desde sempre existiram, em “ciertas parábolas de los textos sagrados, así como las máximas y aforismos, los “casos” de la literatura popular tradicional, y también determinadas formas poéticas [...]” (*ibid*, p.90), porém, acrescenta: “lo que no ha habido hasta cerca de un siglo, en cambio, ha sido una forma narrativa [...] deliberadamente concisa, que tenga este rasgo como una de sus características esenciales” (*ibid*). Enfim, em outros termos, o pesquisador argumenta que o conto ainda mais curto exige sempre concisão, para que haja nele narratividade, enquanto pode haver concisão nos textos maiores, mas não como obrigação, ou seja, um romance munido de divagações e excessos segue sendo romance.

Em Tese de Doutorado intitulada *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia*, o espanhol Darío H. Hernández (2013), com base em Lagmanovich, detalha como acontece a concisão no microconto:

La extrema concisión de los microrrelatos obliga a sus autores a constreñir al máximo de sus posibilidades el conjunto de acciones que sustentan la trama; de ahí que, por una parte, los microrrelatos suelen evitar las digresiones que suspenden la acción momentáneamente en beneficio de, por ejemplo, una descripción estática de un objeto o una introspección en la mente de un personaje, y, por otra, acostumbren a disponer la historia *in medias res*, esto es, en pleno desarrollo, sin ningún tipo de introducción que alargue demasiado el texto (HERNÁNDEZ, 2013, p.40).

Nas palavras de Hernández, há um conjunto de ações que se limita ao máximo quando os *microrrelatos* conseguem concisão e a trama se sustenta ao apresentar uma história em movimento: no

microconto, a história ora começa pelo clímax, às vezes pelo desfecho, ou o título serve de clímax, todas essas estratégias do escritor para manuseio da concisão. Algum elemento da narrativa deve ser suprimido ou evitado, pois o que se deixar escrito, julga-se, será suficientemente narrativo. Daí que aqueles *contos unifrásicos* – como classifica Marcelo Spalding (2008) (um dos pioneiros no Brasil do estudo das “micronarrativas”) os “Cem menores contos brasileiros do século” – podem ser entendidos como os melhores exemplos de concisão, e neste caso *brevidade* e *concisão* chegam a coincidir. A espanhola Irene Andres-Suárez (2010), por essa razão, defenderá que é a “natureza elíptica” o elemento indispensável de todo microconto. O oculto, não-escrito, não narrado, enriquece a concisão e inevitavelmente faz um texto culminar na (extrema) brevidade.

Concordamos que o emprego da elipse coopera na promoção de um texto enquanto conciso, o que o tornará por conseguinte curto o máximo que se possa imaginar, porém, não na impossibilidade do comprometimento da narratividade do texto literário no momento em que o oculto deixa de oferecer meios para interpretações para luzir caminhos narrativos. Nota-se que na busca por uma narrativa concisa, autores encontraram a narrativa breve e os que confundiram as duas fizeram surgir as “narrativas” que não são narrativas, embora comercializadas como (micro-/mini-...) contos, histórias, relatos. É questionável que aceitemos de imediato a classificação vinda do autor, dos organizadores de livros e antologias, da ISBN, se cremos na autonomia (e pós-autonomia) do texto literário, se as obras falam por si só.

ANÁLISE DO CONTEÚDO MICROTTEXTUAL

El anillo, de Edgar Allan Poe, *El espejo*, de Charles Baudelaire, *El nacimiento de la col*, do nicaraguense Rubén Darío, ou *El pregón a deshora*, do espanhol Juan Ramón Jiménez, adentram a Tese de Hernández (2012) como exemplos de contos *micro*, concisos, elípticos, narrativas estas elaboradas durante ou antes das vanguardas, que revelam ao leitor irrepreensivelmente uma história, e são contos, ainda que de curta extensão. O miniconto “Os dois reis e os dois labirintos” de Jorge Luis Borges, de igual modo, alcança concisão e economia

de palavras, mas não oculta a narrativa, história, trama, conforme se pode perceber a seguir:

Contam os homens dignos de fé (porém Alá sabe mais) que nos primeiros dias houve um rei das ilhas da Babilônia que reuniu arquitetos e magos e os mandou construir um labirinto tão desconcertante e sutil que os varões mais prudentes não se aventuravam a entrar, e os que entravam se perdiam. A obra era um escândalo, porque a confusão e a maravilha são operações próprias de Deus, e não dos homens. Com o passar do tempo veio à sua corte um rei dos árabes, e o rei da Babilônia (para zombar da simplicidade do hóspede) fez com que ele penetrasse no labirinto, onde perambulou ofendido e confuso até o cair da tarde. Então implorou o socorro divino e deu com a porta. Seus lábios não proferiram queixa alguma, mas disse ao rei da Babilônia que ele na Arábia também tinha um labirinto que, se Deus fosse servido, lhe daria a conhecer algum dia. Depois voltou à Arábia, juntou seus capitães e alcaides e devastou os reinos da Babilônia com tamanha boa sorte que arrasou seus castelos, dizimou sua gente e aprisionou o próprio rei. Amarrou-o em cima de um camelo veloz e levou-o para o deserto. Cavalgaram três dias, e disse-lhe: “Ó rei do tempo e substância e cifra do século!, na Babilônia desejaste que eu me perdesse num labirinto de bronze com muitas escadas, portas e muros; o Poderoso teve por bem que eu agora te mostre o meu, onde não há escadas a subir, nem portas a forçar, nem cansativas galerias a percorrer, nem muros para impedir a passagem”. Logo depois, desamarrou-o e o abandonou no meio do deserto, onde ele morreu de fome e de sede. A glória esteja com Aquele que não morre (BORGES, 2008, p.122-123).

O miniconto apresentado nos convence quanto à presença de uma história. Nele encontramos todos os elementos da narrativa: personagens, narrador, tempo, espaço, unidade dramática e as quatro partes do enredo. Não que estejamos com a mente blindada com as teorias primeiras do conto, mas sim persuadidos de que não há conto sem história, melhor, sem a escrita da história. Se do raciocínio do leitor surgir fragmentos da narrativa, temos no (micro) texto lido narratividade estéril. A interpretação, nesse caso, dá lugar à narração, e o leitor maquina histórias que o escritor talvez nunca as houvesse vislumbrado. Os microcontos de um só parágrafo, *unifrásicos*, ou compostos por uma só palavra, possuem uma natureza elíptica tão potente que a ação de contar do conto é absorvida pelo dever de ser conciso, de maneira que, se a concisão é presente nesses textos, o mesmo não pode se dizer da narratividade. Para a produção desses microtextos, talvez importe a utilização de algum elemento que utilizam na criação da prosa, poesia, mas também daquilo que não é literatura, como se fossem o que o crítico mexicano Lauro Zavala chamou, ainda que não sob a perspectiva que aqui pensamos, de *anticuento*, cujo “carácter paradójico consiste, básicamente, en que al ser fragmentario retoma elementos del cuento clásico y del cuento moderno y/o de géneros extraliterarios [...]” (2004, p.322).

O *anticuento*, a nosso ver, exhibe uma cena na qual narrador e personagem(ns) se apresentam e falam como tais, em certo(s) tempo(s) e espaço(s), mas nem o primeiro se compromete com o relato do conteúdo da história (que é a própria história) nem o(s) segundo(s) é(são) inserido(s) em uma convincente, resultando também delicado falar sobre a presença de narrador e personagens nas microficcões. Nelas, as vozes se concentram para que haja texto literário, decerto (outras vezes nem sempre), porém, é a voz do receptor, leitor, que terá o poder de falar de personagens, inseri-los em tramas. O receptor concede participação de personagem(ns) em uma narrativa suficiente. A seguir, elencamos alguns microtextos literários que julgamos estarem desprovidos de narratividade, separados por asteriscos, com títulos em negrito, aos que preferimos designar *microficcões*:

(sem título)
Uma vida inteira pela frente. O tiro veio por trás (MOSCOVICH *In*: FREIRE, 2004, p.16).

Memoria

Aún no sale la luna y me despierta el aullido con que duermo
noche a noche. (FILSINGER, 2017)²².

¿Señor árbol?

(...)

¿Señor áaarboooool?

(...)

¿Me escuchas, señor árbol?

(...)

¿Qué pasó señor árbol? ¿Ya no me oyes?

Microcuento de los niños que crecen y se olvidan del idioma de los árboles²³ (VALENZUELA, p.5)²⁴.

Credo do medalhão

Sabe (como sabe!), é o efeito do livro que mais importa, e não a conquista poética (COUTINHO, 1989, p.90).

22 Não há numeração de página. O texto foi publicado no diário digital venezuelano "El nacional". Disponível em <http://www.el-nacional.com/literatura/>. Acessado no dia 18 de maio de 2017.

23 Esse e todos os microcontos presentes na mesma obra possuem titulação abaixo do conteúdo.

24 Não há referência do ano de elaboração. Retirado de um livro digital com direitos autorais garantidos. Disponível em brunofaundez.wordpress.com. Acessado no dia 20 de setembro de 2016.

(sem título)

Tuvo que esperar la muerte después de setenta años de inquietud para comprobar que no era inmortal. (FABILA *In* FERRER, 1990, p.113)²⁵.

Killer Joe

Encendió la luz, vio a sus muertos, la apagó. En la oscuridad, sonrió con ternura (SANTAELLA *In.*: LATORRE, 2017, p.285)²⁶.

O primeiro microconto citado não possui personagem. Uma vida, um tiro, são substantivos que, certamente, fazem menção a uma pessoa: a que recebe o tiro, o que acaba com a sua vida.

Entretanto, há quem argumente não ser necessária a inscrição de catálises, índices e informantes na composição da narrativa, com base em Barthes, senão apenas de núcleos, que são articulações ou fragmentos da narrativa que escondem “[...] uma alternativa consequente para o segmento da história” (BARTHES, 2011, p.33). É o caso do já citado Marcelo Spalding quem, em trabalho de Dissertação (2008) e outras pesquisas, defende a narratividade do microtexto referido, de Cíntia Moscovich e de todos aqueles reunidos na antologia organizada por Freire (2004). A narrativa, segundo sua óptica, torna-se suficiente com a presença de tais núcleos. Assim, se a primeira frase do conto nos diz: “Uma vida inteira pela frente”, não há necessidade das catálises: Uma vida inteira pela frente, *casamento, filhos, emprego, imóvel...* (grifo nosso); nem dos índices e informantes: se o personagem é protagonista, narrador, se dialoga ou não no texto para que se saiba que ele recebeu o tiro. E assim questionamos: “o tiro veio para acertar alguém?”, “tal pessoa foi atingida?”, “mas foi uma pessoa mesmo ou um animal?”, “e por que razões alguém o(a) acertaria?”. Spalding defende estar no leitor a função protagonista, a responsabilidade de

25 Numeração de página conforme o programa PDF. Livro digital.

26 Numeração de página conforme o programa PDF. Livro digital.

preencher as lacunas da história *micro*.

Entendemos, por outro lado, que Barthes, se teve conhecimento das muitas obras *microficcionais* do seu tempo, ao menos a nenhuma citou, em sua “Introdução à análise estrutural da narrativa”, com o intuito de pô-la como exemplo máximo de história mínima que sobrevive com um, dois ou pouquíssimos núcleos. No ensaio, o francês propõe um estudo do esqueleto narrativo, cujos membros são os núcleos, as catálises, os índices e informantes, inevitavelmente. E se os núcleos, que são as partes menos semânticas do texto, são suficientes, o são em dados momentos da narrativa, não para conceder suficiência à história que se conta, senão economia à sua extensão. Não à toa o autor destaca o fato de haver na narrativa uma *sequência*, isto é, “uma série lógica de núcleos, unidos entre si por uma relação de solidariedade [...]” (BARTHES, 2011, p.41). É mediante a sequência, seja ela de núcleos, catálises, índices ou informantes, que a história vai se revelando, que a trama vai sendo tecida. Os microcontos aludidos deixam de, ou não podem ser, histórias *micro*, porque admitem a ruptura dessas sequências (comprometendo por conseguinte os elementos que sustentam a trama – enredo, tempo, espaço...), em seu plano escrito, embora permita que em seu plano de leitura histórias se contem.

A respeito da história do conto “Os dois reis e os dois labirintos”, pouco se pode acrescentar. É sabido que um rei da Babilônia fez um rei dos árabes adentrar no seu labirinto e depois ocorreu o contrário, sendo que dessa vez o rei aprisionado (num deserto) acabou morrendo. Mas a história não se relata apenas nesses momentos: antes e depois do clímax, núcleos, catálises, índices e informantes se entrecruzam, de modo que ela aparece escrita, fatalmente, com início, meio e fim. Se houver dificuldades de interpretação do conto por parte do receptor, não será porque a história *micro* está provida de ausência de narratividade, mas porque seu autor tem poder de dificultar a mensagem, ou por ser a semântica literária por natureza enigmática, ou, como quis Ricoeur (1976), infinita. Temos, portanto, duas situações: o microconto de Borges é interpretável, permite a hermenêutica dos sentidos de uma história que há, mesmo que indecifrável; “Os cem menores contos brasileiros do século” não são narrativas, porque só a

sequência do que Barthes chamou unidades funcionais da narrativa, que compreendem os núcleos, catálises, índices e informantes, fazem os elementos da trama subsistir, e as mesmas se compõem na mente do receptor, não estão no texto.

Tal posicionamento pode parecer radical. Na verdade, o seria se não fosse pelo fato de objetivarmos responder a uma questão primária: “o que oferece o texto?”, tomando o próprio como não-real, apenas, livrando-nos das amarras das classificações autorais, de organizadores ou da ISBN, entendendo a narratividade como inquestionável urdidura. Não propomos uma reavaliação dos conceitos de “narrativa”, “narrar” ou “narratividade”, o que significaria crer que o ofício da literatura se resume em confundir-se com a prosa. Os microtextos literários supracitados, de Moscovich, Filsinger, Valenzuela, Coutinho, Fabila e Santaella, nos oferecem, linguisticamente, coerência suficiente. Essa coerência não necessita de catálises, informantes... para existir, se se parte do pressuposto que cada palavra inscrita no texto terá pelo menos sentido gramatical, será substantivo, advérbio, pronome, daí por diante. O microtexto é suficientemente coerente também para induzir o leitor à narração, sem que chegue a convencê-lo da narratividade. É, por exemplo, possível que um leitor leia o ditado “Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura” e se convença de que possa narrá-lo. Assim, “uma água doce de um rio de certo nome, em tal localidade, se chocou com uma pedra de determinado formato, e...”. Será o adágio uma narrativa? Não, todavia fez aparecer uma. Esse é um caso familiar aos dos microtextos entendidos como microcontos aos que nos referimos: o narrativo só é possibilitado por um receptor. Mas muitas das vezes a crítica literária, ao cair na armadilha da leitura “profissional” da literatura, da análise da prosa e poesia desta, acaba por não perceber que, pelo menos nos textos mínimos, a rebeldia ao que se determinou durante muito tempo literário tem se tornado um dos seus principais atributos.

Os microtextos literários põem a literatura em uma arena, e fazem com que ela trave uma peleja consigo mesma. Nas microficcões, ela se estranha em um nível supremo: se retalha, se amputa, se esvaízia como se estivesse se desmerecendo, em sua recusa da escritura. Estamos, entretanto, diante de uma situação paradoxal, posto que a

mínima textualidade presente nessas obras reflete o grau mais elevado de exploração da linguagem, do discurso, da palavra, das letras, por fim, da literatura. Tudo aquilo que está inserido nas escritas *micro* induz a uma semântica que quanto mais se amplia, mais seu caráter conciso torna-se irrefutável.

Com isso, queremos ressaltar que se a narrativa não está escrita nesses microtextos literários, não por isso seu estado, ou sua intenção literária inexistirá. Doutra maneira, os microtextos ao buscarem efeito literário, assumem a ficcionalidade, querem significar, tornam-se “[...] pesquisa constante dos potenciais da linguagem” (JUSTINO, 2014, p.150), e diferem das literaturas pós-autônomas (LUDMER, 2007), ou da literatura de multidão (JUSTINO, 2014), que se esquivam do “poético” para ser mais “fática”, ou seja, perturba os limites da mimese, verossimilhança, representação, ficcionalidade e realidade. As literaturas mínimas são potencialmente significativas, simbólicas. Se algumas delas apelam ao hipermimetismo (BOSI, 2002), ou ao realismo indicial das literaturas de multidão que se esquivam do poético e se revestem da estética oralizante, não o fazem sem que antes passem pelo crivo da concisão.

“Botei uma sunga pra apavorar.” é o conteúdo de um microconto sem título de Daniel Galera (*In* FREIRE, 2004, p.21) que exprime mais facticidade que poesia, mas nesse caso o rechaço da poeticidade acontece quando o escritor se compromete em inserir em seu texto uma mínima escrita literária que já dissemos resguardar alguma semântica, e não por querer ele, como primeiro objetivo, articular via escrita a linguagem da multidão. Se “pra apavorar” do microtexto é uma expressão do povo, presente nas interações massivamente orais do cotidiano, teve que adentrar-se em uma estrutura escrita que subsiste pela concisão. A concisão dos microcontos é percebida no momento em que os sentidos do texto são possibilitados e podem se multiplicar mesmo que nas suas composições se faça uso ostensivo da elipse. As elipses não comprometem o alcance da semântica de um microtexto. Por outro lado, elas contribuem na supressão de núcleos, catálises, índices e informantes, elementos que, se presentes, denunciariam a escrita de uma história. Quem, por que, como, para quem, para que... fala que “botou uma sunga pra apavorar”? Não há

sequência de acontecimentos, não há narratividade, senão a abertura para visões analíticas de um receptor hábil que, se quiser, participará para agregar índices, informantes, enredo, tempo, espaço, que faltavam para o microtexto ser narrativa.

A ficção *micro* de Daniel Galera, como muitas outras do mesmo tipo, merece um olhar contemporâneo, liberto de convencionalismos. Estamos perante obras transgressoras. Elas aparentam necessitar, por conta de seu elevado grau de economia escrita, de leitores avançados: esses não são comuns, que leem por prazer, ou hermeneutas apenas, senão sujeitos capazes de agregar ao microtexto caracteres que dizem respeito imediatamente à configuração de sua urdidura, atuando como narradores alheios, na clandestinidade. “Botei uma sunga pra apavorar.” não é história, senão proposta. Mas não só proposta para narração, senão também para se fazer poesia, piada, drama, evocar mitos, lendas. Nunca o leitor se aproximou tanto do criador quanto agora. Interpretar, quer dizer, desvendar múltiplos sentidos de uma obra que tem lugar em algum cânon, possui uma classificação fixa, está submissa a determinada catalogação genérica, difere do ato de tecer um texto identificável na ação de comentar o anterior, o microtexto.

Estamos aqui nos referindo aos microtextos literários concisos, rebeldes às convenções canônicas por estarem abertos ao jogo intertextual e à parceria com o extraliterário, de narratividade estéril propiciada pelo uso abusivo e máximo da elipse. Não há narratividade porque uma história não se escreveu neles. É contraditório, portanto, chamá-los de “microcontos”, “microrrelatos”, “minicontos”, enfim, considerá-los narrativas mínimas, se os mesmos não contam sem intervenção de um sujeito situado fora do texto. E a relevância deles, mesmo que pareça paradoxal, se revela nesse esvaziamento narrativo. Explica-se nossa preferência pelo não-uso das nomenclaturas “conto” ou “relato” precedendo-as com ou pospondo-lhes adjetivos que aludam ao minimalismo. É mais confortável deixá-los suspensos, no anonimato. Temos nos dirigido a microtextos, ou, para maior precisão, a micro-escritas, as quais ora fazem uso de algum elemento literário, ora se mostram despreocupados com o “ser literatura”. Se seus autores ou aqueles que participam do mecanismo da divulgação

os tratam como micronarrativas, acabam exigindo um tipo de leitura específico, uma interpretação tendenciosa.

SOBRE A LEITURA E O LEITOR DAS MICROFIÇÕES

Serão os chamados microcontos literatura menor, porque tendem a ser minimalistas? Só se tivermos nos referindo à sua extensão. Mas, claro, essa é uma adjetivação que parte da crítica dá às literaturas de massa, pós-autônomas, de multidão, mutirão, marginais, de minorias, pop, hipermiméticas, oralizantes, as quais violentam o cânone, reavivam o naturalismo e se revestem de um realismo cada vez mais cru/cruel (ROSSET, 1989). Assim como os romances, que têm assumido com mais veemência esses caracteres, muitas microficcões têm sido olhadas ou criticadas negativamente por não mais corresponderem estruturalmente às narrativas curtas do romantismo, realismo clássico e modernismo. Porém, tanto o romance contemporâneo quanto os microtextos literários, abrindo mão do primado da linguagem literária, do “ser esteticamente literário”, são fontes efervescentes para estudos culturais, são *materialização* do encontro de culturas. Aceitaremos lamentavelmente a designação “literatura menor” para as microficcões se começarmos a lê-las como leríamos contos, porque esbarraríamos inevitavelmente na infertilidade narrativa daquelas não presente nestes.

O microconto está aberto a uma multiplicidade de leituras. O enigmático como carácter do conto (PIGLIA, 2004) caracteriza essas formas ainda mais curtas. A diferença é que o conto tem compromisso com o narrativo, de modo que é enigmática ao dificultar ou tornar infinda a semântica de uma história escrita, enquanto a microficcão, desde nossa óptica, não pretende honrar gêneros ou formas literárias, culminando numa combinação intensa de concisão semântica por uso extremo de elipses *mais* literatura. As microficcões são, portanto, enigmáticas porque não revelam de imediato sua identidade dentro da literatura ao leitor, apesar de autores, organizadores e catalogadores forçarem fixas identificações. Assim, elas refratam culturas contemporâneas que de forma similar são móveis, estranham limites no âmbito familiar, comunitário, social, econômico e muitos outros.

Daí que surge a ideia da necessidade de um leitor contemporâneo

para esses microcontos contemporâneos, que não se dirija à microficação sentindo o peso de uma cobrança externa, de quem a cria, a torna conhecida ou de quem a critica profissionalmente. Esse leitor quer ler apenas literatura, ou textos que se ornamentem dela. Deve sempre interpretar as obras, conseqüentemente através de procedimentos tais como os usados para a hermenêutica dos clássicos, torna-se dispensável, se elas mesmas se mostram transgressoras, acolhem o extraliterário e intensificam, ao passo que se multiplicam as tecnologias e a interação via máquinas, sua parceria com o intermediário, intersemiótico e interartístico já durante o processo de composição.

Onde estará esse leitor? O crítico argentino David Lagmanovich (2009), ao se colocar como escritor de *microrrelatos*, afirma:

No sólo queremos escribir textos breves, sino que aspiramos a que su brevedad sea significativa, rica, pletórica de valores que sólo un lector semejante a nosotros los escritores (...) sea capaz de descifrar. Sembramos significaciones y deseamos que ellas sean descubiertas por nuestros lectores (p.90).

É perceptível que o autor crê na leitura profissional dos textos mínimos. Em sua óptica, o microconto, por possuir sentidos quase indecifráveis, necessita da leitura de um leitor (quase) escritor, de um receptor íntimo da microficação em mesmo grau que seu autor. Serviria de argumento defender que os microtextos literários carecem de atrativo, ou que, “[...] al ser demasiado breves, suelen inducir a perplejidad al lector; con frecuencia son incomprensibles para los lectores aficionados a productos culturales menos exigentes, como las series televisivas y las crónicas periodísticas” (LAGMANOVICH, 2009, p.88). As microficações, se acrescentarmos, são antipáticas para quem está habituado a ler obras tradicionais (seja as narrativas, e a partir destas discutir personagens, narrador, tempo, espaço, tema, trama, e outros elementos característicos, seja a poesia, ritmo, sons, métrica...); são tão breves e ao mesmo tempo tão incertas, suspensas, desconfiguradas, rebeldes, difíceis, que parecem uma literatura insípida.

A perplexidade do leitor diante de um microtexto literário há pouco lido se explica porque o mesmo, como é natural de seu ofício, torna-se um analista do que lhe foi escrito e acaba por perceber que muitas poucas palavras lhe foram reveladas ali. Nota, por tal razão, que não há história no texto, senão um acontecimento, proposta, impulso, surpresa. Se a microficção não é história, ela *pode inspirar uma*, e por intermédio sempre do leitor, mas é o poder da literatura que faz este vislumbrar pelo microtexto diversos caminhos que não obrigatoriamente o levarão ao plano narrativo.

Os leitores de microficção não necessariamente devem ser profissionais. Aliás, nada devem ser. Olham as obras com seus olhos. Não desassociam seu lugar no mundo e realidade do texto à sua frente. São os mesmos espectadores das mídias. Estão inseridos numa cibercultura. A diferença que intentamos colocar aqui entre esses leitores de “narrativas” mínimas (que aqui preferencialmente chamamos “microficções”) e os leitores de outro tipo de literatura vem a questionar algo da estética da recepção enquanto disciplina: primeiramente, quem lê o microconto, sem que aceite o pressuposto de que lê uma narrativa, senão apenas literatura, percebe os supergêneros, prosa e poesia, em crise, esvaziados no microtexto, mas essa situação não impede que o receptor assimile sua coesão e coerência, morfológica, sintática, frasal, semântica (um sujeito, predicado, ação, adjetivo, interjeição...).

Jauss (1974), sobre a recepção, assegura que a relação do leitor para com a literatura é de *compreensão, interpretação e aplicação*. Mas é necessário ressaltar que o leitor de microficção compreende a atividade linguística do texto, e não a narratividade. Em seu ato, não há interpretação de um conteúdo textual fiel a um formato que tem identificação, a saber, de uma história, poema, canção, mas sim um comentário capaz de se estruturar narrativa, poética, dramática, humoristicamente e de diversos modos nem sempre dentro de um plano literário.

Simplesmente a tradicional interpretação – pela qual leva-se em consideração o que está escrito como fonte de sentidos coerentes – ou a *superinterpretação* – executada por um leitor “paranoico”, no dizer de Umberto Eco (2005), que suspeita por trás de qualquer

combinação de palavras ou expressões postas pelo autor haver sentidos ocultos, segredos semânticos a ser revelados – não são realizadas pelo leitor de microficcões, pois tanto o que interpreta quanto o que superinterpreta parte de um texto pleno, pertencente a *x* catálogo. A microficcão antes de ocultar significados de signos e textos ali inscritos, oculta a própria escritura, de modo que o comentário elaborado pelo receptor a respeito do microtexto não se produz se não numa espécie de mão dupla: o jogo linguístico da microficcão sugere que seu leitor pense, a partir do que este oferece, em um texto maior, narrativo, poético, jornalístico..., que se constrói já no seu comentário, escrito ou oral. O leitor dessas microficcões que abusam da economia escrita no nível máximo é *construtor* e/ou *evocador* de textos que finalmente conseguem se filiar a uma categoria, seja literária ou não, desde o momento em que tece seu comentário sobre os mesmos.

Como ocorreria isso? Tenhamos o “microconto” de Danilo Molina Justum (2015) como exemplo, de título “não” e com o seguinte conteúdo: “ao chegar a vez de teobaldo, deus fechou o livro²⁷”, (p.180)²⁸. Teobaldo talvez seja um desgraçado que passou muito tempo de sua vida buscando o verdadeiro amor, nos braços de várias mulheres, e em nenhuma o encontrou, mas que já prestes a perder as esperanças, acabou achando alguém sem defeito, o par ideal, quem depois de conhecer o jovem e com ele projetar todo um futuro, dentro de dois anos e meio de namoro e noivado, morre engasgada na noite anterior do dia do casamento ao descobrir que o noivo era um dos principais nomes do tráfico de drogas no bairro, sendo que por intervenção divina para punir a este. Esse seria um comentário com roupagem narrativa, que aludiria ao conto, porque o leitor o estrutura com as catálises, índices e informantes, constrói uma trama, inventa personagens, os insere em tempo, espaço e ambientes, detalha seus conflitos, faz o deus atuar como personagem, e não como sujeito da frase como na microficcão. Mas é possível que a microficcão seja

27 O autor utiliza somente letras minúsculas em todas as microficcões da obra em que o microtexto “não” está inserido.

28 “p” aqui se refere ao termo “posição”, nomenclatura que precedida de numeração indica a localização dos textos segundo o ebook Kindle, leitor de livros digitais da Amazon.

comentada com a construção de um chiste: “a alegria de pobre dura pouco”; ou de um aforismo, nesse caso: “a persistência nem sempre nos leva a algum lugar”; até mesmo de uma sentença religiosa: “o céu não é para todos”. Enfim, os microtextos literários porque não conseguem identificação dentro da literatura, fazem leitores que conseguem ao menos pensar em um texto que possa ser identificado.

INTERFACES ENTRE MICROFIÇÃO E REALISMO

Páginas atrás discutíamos a respeito da “linguagem” dos “microcontos” de extensão mínima que se assemelha a de outros textos entendidos como minimalistas, literários (provérbios, *greguerias*, *haikus* japoneses, versículos bíblicos...), filosóficos (aforismos, máximas...), ou *navegantes*, nas palavras de Maingueneau (2015), construídos com o fim de interação virtual via internet (*twitters*, frases de efeito, pensamentos do dia, comentários de vídeo, legendas de fotos, frases para status de rede social...). Saber a “linguagem” dos microcontos seria conhecer o pacto que esses microtextos possuem com uma corrente ou escola literária. Porém, buscamos debilitar essa ideia com a hipótese de que a microficção firma um contrato impreterível com a concisão, com o uso elíptico da língua com finalidades deixadas em suspenso, conseguidas apenas no momento de leitura por um receptor que ao comentá-la acaba produzindo um texto com identificação literária, ou de outro caráter.

Para além da semântica do que se escreveu economicamente, só se consegue uma expansão de sentidos a partir da leitura engenhosa pela qual o receptor evoca textos. A microficção parece querer ainda uma análise do que poderia em seu espaço estar escrito, mas não está. Por tal motivo, não poucas têm sido as pesquisas comprometidas em sustentar que os microcontos se assemelham, ainda mais que os contos, ao poema. Cremos, como já foi referido, que a microficção não quer ser narrativa nem poesia, senão texto que aluda ao literário, ou ao *extra*, livremente, salvo a obrigação de conter mensagem coerente ainda que mínima. O mínimo é significativo, e assim até que tenderíamos a executar uma “leitura modernista” do microtexto, a buscar o esticamento semântico em um parágrafo, frase ou termo, como pensou Ricoeur (1976). No entanto, essa leitura é possibilitada se

dirigida a textos com categorização fixa. *Madame Bovary* é romance e tão-somente permite interpretações que partam desse pressuposto. As microficcões são, por outro lado, textos imprecisos que inspiram o aparecimento de textos identificáveis.

Os microtextos literários, a nosso ver, conseguem entrada no realismo contemporâneo porque seus leitores atuam nos “vazios literários” deixados naquela escrita minimalista; porque a sua recepção é turbulenta: as palavras *inscritas* compartilham seu protagonismo com um leitor que as analisa como fonte não de novos sentidos literários, mas de novas escritas, literárias ou não. Sobre o microtexto literário o leitor projeta uma visão que tem uma parte de leitora, mas se complementa com outra de *inventor, construtor, evocador* de textos, o que o torna principal figura, ou *persona* imprescindível, na relação ‘obra’ mais ‘leitor’.

As microficcões são realistas porque promovem o protagonismo e enaltecimento do receptor, seja ele leitor, telespectador, internauta. É pouco surpreendente ouvirmos que o sujeito-leitor de literatura contemporânea está submerso na era da informação que de alguma forma azedou o gosto pelo narrativo. A notícia e a informação são mais presentes no cotidiano do leitor que a narração, pelo menos no que tange às telecomunicações e Web. A microficcão materializa essa situação porque seu autor atua como “noticiador de literatura” para um leitor que está habituado a não precisar conhecer histórias para ascensão numa sociedade capitalista que trabalha com/por números. O microtexto literário ao que nos referimos traduz-se na textualização do escape à Narração, à história.

Textos maiores que se submetem a uma estrutura literária convencional, como o conto, a novela e o romance, atendem, e tendem, a um realismo indicial (JUSTINO, 2014), de descrição do real “indigesto” e da própria experiência do real, de acordo com Sibilia (2016), que não é a experiência do real pela fantasia, imaginário e ilusões, no entender de Jaguaribe (2007). A literatura aqui abre mão da mimese e verossimilhança para assumir a facticidade das múltiplas linguagens e descrever a voz da multidão, “ela fala de boca cheia”, se tomamos emprestada a metáfora de Guattari (1992, p.113). Uma microficcão, por sua vez, não consegue falar de boca cheia porque é econômica e

recusa ao máximo o que é indicial para ser imprecisa enquanto gênero, e deixar que fale de boca cheia seu leitor.

Cresce o número de textos de extensão semelhante à do romance, às vezes classificados com este próprio termo, que buscam “apaixonamento” do leitor: o autor, narrador ou protagonista, aparece na trama como sujeito excelente, célebre, ascendente, triunfante, alguém que o inspire, que o faça crer que pode ser aquele, chegar ao mesmo posto, vencer as mesmas dificuldades, por isso muitos se aproximam cada vez mais da autobiografia, das histórias testemunhais e de confissão. Essas são obras que aludem a um realismo de base documental (FIGUEIREDO, 2013), de descrição da vida de qualquer tipo de sujeito, de quaisquer culturas, sem que seja necessário ser concisas, pelo contrário, quanto mais denso o texto mais encantamento do leitor se consegue. Não se trata de ficcionalizar realidades, mas de relatá-las tais como são, nem que para isso a literatura sirva só de ornamento, estando mais em segmentos da obra que nela presente da primeira à última palavra escrita.

É desnecessário (e impossível) que o escritor de microficção revele os pormenores da vida dos sujeitos por ele ali inseridos. O microtexto literário dá oportunidade de o leitor pormenorizar mediante seu parecer. Cada receptor está situado em realidades específicas, conseqüentemente uma mesma microficção pode evocar uma pluralidade de comentários-texto divergentes. “– Com este dedo, viu?” é o conteúdo de um “microconto” sem titulação de Marcelo Mirisola (*In* FREIRE, 2004, p.60). Temos aí um conselho, um ensinamento? Uma pessoa que mostra a um aluno de violão qual dedo se deve usar para execução correta de um acorde? Uma mulher orientando ao seu (sua) parceiro(a) sexual qual dos dedos usar na penetração? Essas construções são incontornáveis: é fugir do texto em busca de outros. As formas mínimas são realistas ao admitirem essa parceria que promove o leitor a autor, ao centro do espetáculo, de onde convence a todos da sua capacidade para criação textual. Ao comentarmos sobre o “realismo da microficção”, nos opomos à ideia do realismo clássico, altamente indicial, que descreve em detalhes o contato do personagem com o real cruel e pouco poético. A microficção aceita a hegemonia do leitor, equipa-se de poucas palavras para que as muitas

sejam articuladas por este.

Se uma leitora feminista tem intensa empatia com o percurso da protagonista de “As doze cores do vermelho” de Helena Parente Cunha (1998), de modo que se sinta como imersa naquela trama, uma microficcão conquista o leitor por sua mínima escrita, mas o libera dos seus termos, o incita à imaginação e composição de algo novo: o microtexto é mediador, ou recurso apropriado para a produção de algo que será identificado. A proposta microficcional tem muito da pedagogia contemporânea, cujos professores abandonam o posto de detentores do saber e passam a ser convictos de que seus alunos são construtores de conhecimento.

Mas a esse realismo não só estão integradas as microficcões. O número de paródias de canções populares se multiplicou, como se o parodiador não levasse em conta a suposta suficiência da obra primeira. Na verdade, através da paródia compõe-se uma realidade inexistente na canção “original”, com outros temas e conflitos, para surtir outros efeitos, ainda que mediante o mesmo gênero *canção*. Se o amor é o assunto de muitas músicas, nas suas paródias entram temáticas de realidades banais e brutais, como as discussões entre mãe e filho, o bullying sofrido por ser gordo ou gay, o ato sexual sem cortes, o politicamente incorreto.... Estamos tratando de um realismo da fuga, do texto, dos temas, do protocolo, da literatura, de toda espécie de fixidez.

Eis um realismo que se acentua em um Brasil e América Hispânica conflituosos em sua sócio-política. São intensos os aspectos multiculturais da Ibero-América, os rastros aborígenes somados à herança genética e cultural da Europa e África, a prática ou sonho de um socialismo que é tragado pelo funcionamento e exigências político-econômicas estadunidenses. O chileno Juan Armando Epple (1990), antes mesmo de presenciar a proliferação das microficcões no novo milênio, atentava para a relação entre a estrutura de um microtexto e o mecanismo social latino-americano, ou para a hibridez do gênero que ele chama “micro-cuento”, doutro modo, contemplando a alusão e a fuga das literaturas consagradas rumo a uma expressividade nova como metáfora do funcionamento ideológico e social dos países da América Latina. Coincidimos com a analogia do autor,

pelo menos em parte. A microficcão é caso incontestável de intertextualidade e de identidade em suspenso, como a Ibero-América de interculturalidade, todavia o *microtexto literário* e não o *microconto*. Um conto *micro* se configura para honrar o supergênero prosa, enquanto o que aqui entendemos por *microficcão* tem como tarefa tão-somente não ser o real físico, a não ser o estar no papel ou na máquina que se toca, isto é, admitindo-se apenas ser literatura ou desta fazer uso, assim como a América Hispânica e o Brasil podem até admitir o primado do capitalismo no continente, mas não negar a presença em seus termos dos sujeitos que o estranham e desejam sufocá-lo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Mini, micro, hiper, ultra... narrativa, relato, conto. As possíveis classificações que reivindicariam uma história escrita, uma estrutura prosaica irrefutável, foram o problema preliminar que nos incitou a olhar os microtextos literários de um ângulo pouco convencional. A adjetivação da obra oriunda daquele que a cria ou que a põe no comércio deve ser revista. Fizemos um julgamento que buscou respaldo no viés etimológico, no que se refere à tese de que o conto/relato/narrativa só pode contar história, o que valeria também para um conto *micro*.

Muitos textos literários breves, por outro lado, não sentem o peso dessa exigência e, desde o pressuposto narrativo, fazem desaparecer núcleos, catalises, índices, informantes, às vezes personagens, tempo, espaço, que quando juntos revelariam ao receptor imediatamente uma história, e por essa razão a nossa preferência pelo termo “microficcão” se explica. Entendemos que esses textos *micro* se comprometem com a concisão, com a escrita mínima suficientemente significativa. Seu conteúdo é compreensível, mas é tão curto que ativa no receptor a destreza de criação. A microficcão passaria a ser razão de novos produtos textuais. Não mais o leitor interpreta uma história, senão constrói ou evoca uma pluralidade delas a partir do significativo texto mínimo.

O sujeito-leitor-autor expande o sentido do realismo na literatura contemporânea. A realidade de uma microficcão é descrita em tão poucas palavras que a sua crueza parece merecer extensão. O que

ocorre, na verdade, é a respeito dela não podermos discorrer se não for mediante um comentário-texto. Claro que entramos, com isso, no campo da estética da recepção, que nos avisa sobre a disparidade de tipos de leitores. Mas o leitor-autor é apenas aquele que compreende a mensagem da microficção, como quem conhece as funções das ferramentas postas sobre a mesa, e vê a liberdade de produzir algo por métodos que lhe forem mais convenientes.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Mário de: **Contos e Contistas**. *O Empalhador de Passarinho*. São Paulo: Martins, 1955.

ANDRES-SUÁREZ, Irene. **El microrrelato español**. *Una estética de la elipsis*. Menoscuarto, Palencia, 2010.

BAL, Mieke. **Teoría de la narrativa (una introducción a la narratología)**. Madrid: Cátedra, 2016.

BARTHES, Roland. **Análise estrutural da narrativa**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **O aleph**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

COUTINHO, Edilberto. **Práticas proibidas**. Rio de Janeiro: Corpo da Letra ED., 1989.

CUNHA, Helena Parente. **As dores cores do vermelho**. Rio de

Janeiro: Tempo Brasileiro, 1998.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. v.5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

EPPLE, Juan Armando. **Brevísima relación: Antología del microcuento hispanoamericano**. Chile: Mosquito, 1990.

FERRER, Antonio Fernández. **La mano de la hormiga – Los cuentos más breves del mundo y de las literaturas hispánicas**. Editor digital: Eumeo; ePub base 11.0, 1990.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. *Novos realismos, novos ilusionismos*. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.119-132.

FILSINGER, Norah Scarpa. *Memoria*. In: **Minificción de los jueves**. Diário digital venezuelano “El nacional”, 2017. Disponível em <http://www.el-nacional.com/literatura>. Acessado no dia 18 de maio de 2017.

FREIRE, Marcelino (org.). **Os Cem Menores Contos Brasileiros do Século**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Cinco teses sobre o conto*. In: **O livro do Seminário: ensaios Bienal Nestlé de Literatura Brasileira**. São Paulo: L R Editores Ltda, 1983.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como analisar narrativas**. São Paulo: Ática, 2006.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: um novo paradigma estético**. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de

Janeiro: Ed. 34, 1992.

HERNÁNDEZ, Darío Hernández. **El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: modernismo y vanguardia.** Curso 2011/12. HUMANIDADES Y CIENCIAS SOCIALES/16. I.S.B.N.: 978-84-15910-46-6. Tese de Doutorado, 2012.

JAGUARIBE, Beatriz. *Modernidade cultural e estéticas do realismo.* In: **O choque do real: estética, mídia e cultura.** Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.15-41.

JAUSS, Hans Robert. **História literária como desafio à ciência literária.** Porto: Soares Martins, 1974.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermidialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente.** Campina Grande: EDUEPB, 2014.

JUSTUM, Danilo Molina. **Dedo.** Ebook Kindle, 2015.

LAGMANOVICH, David. **El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones.** Revista: Iberoamericana. América Latina – España – Portugal, 2009, p.85-96.

LIMA, Sônia van Dijck. **Concisão: sétima proposta para este milênio.** São Paulo: Navegar, 2008.

LUDMER, Josefina. **Literaturas Pós-Autônomas.** Publicado na Ciberletras – Revista de crítica literária y de cultura, n.17, julho de 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso e análise do discurso.** São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário.** São Paulo: Contexto, 2016.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária: prosa**. São Paulo: Cultrix, 2006.

MONTERROSO, Augusto. **Obras completas (y otros cuentos)**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1998.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**; tradução: José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

RICOEUR, Paul. **Teoria da Interpretação: o discurso e o excesso de significação**. Lisboa, Ed.70, 1976.

ROSSET, Clement. **O princípio de crueldade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

SANTAELLA, Fedosy. **Killer Joe**. In: LATORRE Lilian Elphick (org.). **Dispara usted o disparo yo – Antología de microrrelatos policiales**. Chile: Revista Brevilla, 2017.

SIBILIA, Paula. *Eu e os abalos da ficção*. In: **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p.247-300.

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. *Aspectos do Conto e do Romance da atualidade: problemas de ordem teórico-conceitual*. In: **O conto e romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas** [recurso eletrônico]. Antônio de Pádua Dias da Silva (Organizador). – Campina Grande: Eduebp, 2016. Pag. (Série Literatura e Interculturalidade)

SPALDING, Marcelo. **O protagonismo do leitor contemporâneo**. Revista Enciclopédia – FACOS/CNEC. Osório. v.9 – n.1 – Out/2012 – ISSN 1984-9125, p.58-69.

SPALDING, Marcelo. **Os cem menores contos brasileiros do século e a reinvenção do miniconto na literatura brasileira contemporânea**. 2008. Dissertação (Mestrado em Literaturas Brasileira,

Portuguesa e Luso-Africana) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

VALENZUELA, Bruno Faúndez. **A buen entendedor, microcuentos**. Livro digital com direitos autorais garantidos. Disponível em <http://brunofaundez.wordpress.com/>. Consultado em 23 de setembro de 2016.

ZAVALA, Lauro. **Cartografías del cuento y la minificción**. Sevilla: Renacimiento, 2004.

A PERMANÊNCIA DA FICÇÃO HISTORIOGRÁFICA: UM ESTUDO DA MESTAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA EM *DESDE QUE O SAMBA É SAMBA*

Vanessa Bastos Lima

INTRODUÇÃO

O diálogo entre literatura e história, mesmo antes de elas se constituírem como disciplinas, sempre foi bastante profícuo, e, por vezes, marcado por dúvidas e dilemas. Dúvidas suscitadas a partir de duas questões basilares, as quais sempre estiveram presentes em diversos estudos a respeito da relação entre ficção e história: É possível conhecer a história de maneira exata? Ou tudo não passa de uma questão de ponto de vista? Tais questões serão discutidas ao longo deste trabalho, de modo a tentarmos responder também ao porquê de, ao longo de tantos anos, a discussão proposta por estas questões ainda persistir na contemporaneidade, juntamente com a vontade ou necessidade dos autores de continuar produzindo Romances Históricos.

Ao longo desse trabalho, em que privilegiamos a análise da obra literária “Desde que o samba é samba”, escrita por Paulo Lins, apresentaremos de forma breve um pouco da história da constituição do Romance Histórico como gênero, bem como trataremos das transformações absorvidas por ele ao longo do tempo, no primeiro capítulo.

No capítulo posterior, trataremos de forma mais concisa das

transformações do Romance Histórico, da sua permanência na contemporaneidade e sua nova roupagem, aos moldes da metaficção historiográfica, conceito cunhado por Linda Hutcheon (1991), o qual será discutido através da análise da obra “Desde que o samba é samba”, considerada neste trabalho como um exemplo de metaficção e de uma obra que narra e representa o “outro” e sua história diferentemente da perspectiva colonial e imperial, muito difundida nas obras românticas que abordavam fatos relacionados à história do Brasil. Para esta discussão e diferenciação, trouxemos os postulados teóricos de Castro (2015), Mignolo (2008), Deleuze e Guattari (2011), entre outros.

ROMANCE HISTÓRICO: SURGIMENTO E TRANSFORMAÇÃO

De acordo com Marilene Weinhardt (1994), praticamente todas as formas de resgatar o passado, seja pelo viés histórico ou da ficção, são permeadas pela consciência de que nenhuma construção verbal é ingênuo. Ficção e história, ambas são construtos linguísticos convencionalizados em suas formas de narrar. O discurso histórico tende a afirmar **certezas** (grifo nosso) onde há dúvidas. O historiador procura, então, instaurar uma verdade, ou mesmo fingir instaurá-la, para preencher possíveis lacunas em seu discurso. No discurso literário, ocorre algo semelhante. Como afirmou o escritor Vargas Llosa (1996 *apud* ESTEVES, 2010, p.20), “As mentiras dos romances, então, nunca são gratuitas: preenchem as insuficiências da vida”. Tanto as verdades evidenciadas pelo discurso da ficção quanto pelo discurso histórico são versões ou pontos de vista de seus autores. A base filosófica da nova história foi responsável por quebrar algumas ideias, construídas durante o século XIX, de que a escrita da história traria uma verdade ou solução única sobre os fatos.

Vale ressaltar que a literatura está instalada no terreno da ambiguidade. Suas verdades são relativas e nem sempre estão de acordo exatamente com o discurso histórico, mesmo quando se trata, por exemplo, do gênero Romance Histórico, sobre o qual nos debruçaremos para discutir tais questões. Porém, não apenas o discurso literário é subjetivo; o histórico também o é. Não por acaso, muitos textos

que se dedicaram a falar a respeito do descobrimento da América foram considerados por longo tempo como textos históricos e foram, posteriormente, enquadrados também como literatura. Sabemos que a memória humana é falha, e por conta disso o ser humano passa, por vezes, a misturar, como afirma Esteves (2010), o que aconteceu com o que acredita ter acontecido, ou com o que desejaria ou convém ter acontecido.

Percebemos, em muitos estudos a respeito do gênero Romance Histórico, que a relação entre história e ficção trouxe muitas dúvidas e questões, ao passo que também, ao estudarmos mais sobre esse gênero, pudemos perceber as similitudes entre os dois discursos: Literatura e História.

A ideia geral, grosso modo, que se tem sobre esse gênero é a relação que se faz entre acontecimentos e personagens históricos e personagens fictícios, ou seja, histórias de ficção as quais possuem como pano de fundo acontecimentos históricos e personagens históricos envolvidos, para que possamos conhecer os dilemas, crises e mudanças de uma determinada época passada, a qual nem sempre está perdida em um tempo remoto e mítico, como ocorria nas epopeias, por exemplo.

Aristóteles, de acordo com Esteves (2010), ao escrever a respeito das diferenças entre o historiador e o poeta, assinala que cabe ao historiador tratar sobre o que realmente aconteceu, e ao poeta ou literato tratar dos fatos que poderiam ter acontecido, ficando o primeiro circunscrito ao discurso da verdade e o segundo ao da verossimilhança. Outra distinção importante a ser ressaltada por Aristóteles, de acordo com Bastos (2007), é que o poeta trata do aspecto universal, enquanto o historiador limita-se ao particular. O poeta tinha mais liberdade que historiador na construção do seu discurso, pois não necessitava subordinar-se estritamente ao verídico, embora na Antiguidade a questão da veracidade do que era relatado pelo poeta não representasse um problema a ser discutido, por exemplo, se um mito era mais verídico do que outro, até porque não havia documentos para contrapor as versões das histórias contadas pelos poetas, já que as epopeias na Antiguidade geralmente tratavam de um passado mítico e cristalizado.

Apesar da aparente relação, por conta da origem comum do gênero épico, a epopeia e o romance não tratam a matéria ficcional de extração histórica da mesma forma. A epopeia era povoada por heróis clássicos, deuses, semideuses ou filhos de deuses, dotados de poderes ou forças sobrenaturais, que praticavam atos heroicos para salvar um povo ou comunidade. O romance já não comporta os mesmos tipos de heróis clássicos, mas sim seres humanos comuns, falhos, capazes de atos heroicos e, ao mesmo tempo, de ações vis e condenáveis, além, é claro, de que, no romance baseado em fatos históricos, o passado não era mítico e cristalizado como nas epopeias. Era um passado vivo, o qual mantinha relação com o que se tornou o presente.

O romance do escritor Paulo Lins “Desde que o samba é samba”, o qual trazemos à baila neste texto para análise, apresenta-nos a história da formação do gênero musical samba, bem como os mitos que envolvem a sua criação, lançando mão de personagens históricos verídicos, advindos de pesquisas em fontes primárias, e de outros personagens ficcionalizados para representar os costumes e as práticas sociais em torno do samba no morro de São Carlos, no Rio de Janeiro, em meados de 1920.

Nesta obra, encontramos personagens como grandes sambistas, malandros, jogadores e cafetões que praticavam todo tipo atividade ilícita para garantir sua sobrevivência e tentar uma possível ascensão social através da música. Personagens que nos revelam diversas nuances das comunidades periféricas daquela década na cidade do Rio de Janeiro, figuras históricas que eram ao mesmo tempo heróis e vilões. Heróis bem distintos, é claro, daqueles que figuravam nas epopeias, que, apesar de narrarem o passado e terem uma filiação de gênero próxima, são muito diferentes do romance, sobretudo do Histórico, quanto aos tipos de heróis e personagens e quanto à forma de se relacionar com o passado.

No século XIX, inicia-se uma discussão a respeito do romance que tinha como matéria-prima a extração de fatos históricos, denominada de Romance Histórico por Lukács. A partir de então, trazendo a discussão e o questionamento à tona: Qual o peso que deve ser dado à matéria de extração histórica documentada e à matéria ficcional? Para Lukács (2011), o Romance Histórico não recorreria

mais ao mito, nem ao maravilhoso e fantástico, como em épocas anteriores, mas se apoiaria na documentação histórica, enfatizando a questão da realidade. O escritor deveria ter compromisso com a verdade histórica, retratando artisticamente da forma mais fiel uma época. Como destaca o filósofo:

Quando um escritor tem suas raízes profundamente ancoradas na vida do povo, quando acredita a partir dessa íntima familiaridade com os problemas destacados da vida popular, é capaz de alcançar as verdadeiras profundidades da verdade histórica, inclusive quando dispõe apenas de uma “falsa consciência”. Tal sucede com Walter Scott, com Balzac, com Tolstoi (LUKÁCS, 2011, p.343).

Lukács cria tal definição para o Romance Histórico a partir do estudo da obra do escritor Walter Scott, o qual representou para o filósofo a continuação direta do romance social do século XVIII.

Através desse tipo de romance, o leitor deveria apreender as razões sociais que fizeram com que os homens de épocas históricas passadas agissem de determinada forma, ou seja, tivessem conhecimento de uma realidade histórica através do texto de ficção, o qual deveria se ater aos fatos históricos e, ao mesmo tempo, focalizar os detalhes do cotidiano de uma determinada comunidade, apresentando figuras históricas representadas em momentos decisivos. Caberia, então, ao romancista colocar a intriga no enredo de um determinado acontecimento histórico, de forma que esta fosse decorrente da lógica interna das ações.

Um outro aspecto importante a ser ressaltado ainda dentro da teoria sobre o Romance Histórico de Lukács era a questão da correção da “falsa consciência”. O Romance deveria corrigi-la, pois ela poderia levar a obra ao abstracionismo ou ao isolamento entre as partes. A relação entre o presente e o passado de um povo poderia corrigir “as teorias falsas”, suscitadas, principalmente, nos momentos de crise e incerteza históricos.

O Romance Histórico, como aponta Bastos (2007), após seu

surgimento, obteve êxito no mundo inteiro, inclusive no Brasil, identificando-se com o modelo de prosa romântico que intencionava a recuperação de um passado nacional glorioso e hiperbólico, bem como valorizar o herói nacional e construir ideais patrióticos.

Nesse ínterim, no Brasil, começam a proliferar uma série de narrativas híbridas, divulgadas em forma de folhetins nos periódicos disponíveis na época, um misto de historiografia sobre o “descobrimento” do Brasil com a exaltação da beleza e natureza local, e com a valorização, posteriormente, do herói nacional, como fez José de Alencar com o índio.

Após sua consolidação no século XIX como gênero O Romance Histórico passa a apresentar um conjunto de traços caracterizadores que, nem sempre da mesma forma, encontram-se presentes em diversas obras que seguiam o gênero. Traços estes que foram apontados por Bastos (2007) em seu estudo, quais sejam: a exigência de que a trajetória das personagens principais estivesse ligada ao destino da comunidade histórica a que pertencem; os fatos históricos e personagens históricos deveriam cumprir uma função definidora dos destinos das personagens e da natureza dos eventos, fossem esses personagens históricos ou não.

Essas características basilares, também defendidas por Lukács, podem ser percebidas em maior ou menor grau em diversas obras que puderam ser enquadradas dentro da nomenclatura de Romance Histórico. Inclusive, na obra “Desde que o samba é samba”, podemos vislumbrar que as trajetórias dos personagens históricos Ismael Silva, mais conhecido como Silva, e Brancura (apelido de Sílvio Fernandes), personagens principais da obra, são definidoras dos acontecimentos da vida dos demais personagens também históricos ou fictícios, e da vida de toda a comunidade. O destino da comunidade do morro de São Carlos retratada pela obra está ligado às trajetórias de Silva e Brancura, como iremos analisar ao longo deste artigo.

Com o passar do tempo, como ocorre com diversas tendências na arte, e, evidentemente, na literatura, houve a quebra de inúmeros padrões na ficção histórica tradicional. Conceitos, denominações e propostas foram reformuladas, e em alguns momentos até pronunciou-se a possível morte desse tipo de ficção. Não obstante, o que

percebemos é o contrário: a permanência da ficção histórica e o fascínio que ela ainda exerce sobre leitores e escritores. A memória dos que vieram antes de nós ainda nos seduz.

A PERMANÊNCIA DA FICÇÃO HISTÓRICA ATRAVÉS DA METAFICÇÃO HISTORIOGRÁFICA

No início do século XX, com o surgimento dos movimentos de vanguarda, com as transformações do discurso histórico e da própria concepção do saber histórico, bem como dos moldes do gênero romance, a ficção histórica, sob a égide de todas essas mudanças, também se transformou, e por conta da quebra do romance com o pacto realista, tão louvado no século XIX. O Romance Histórico, como nenhuma outra modalidade desse gênero, colocou, como relata Bastos (2007), o problema da **referencialidade** (grifo do texto) na relação entre a narrativa de ficção e a realidade empírica em destaque.

Segundo Esteves (2010, p.34):

O autor contemporâneo não se sente obrigado a copiar ou refletir o mundo externo e, assim, cria seu próprio universo sem se sujeitar nem ao pacto de veracidade que o impõe o discurso histórico, nem ao pacto de verossimilhança que mantinha, de certa forma, o discurso ficcional tradicional.

Dessa forma, o Romance Histórico começa a se distanciar da matriz definida por Lukács, a partir da obra de Scott. Os fatos históricos nos romances deixam de ser pano de fundo para serem apenas ambiente; a visão romântica privilegiada por alguns Romances Históricos, inclusive brasileiros, de louvar o passado histórico da nação é substituída também pelo questionamento do fato histórico em si: quem os cria? Quem os conta? A partir de qual perspectiva? Já que nenhum fato histórico existe até que alguém os *crie* (grifo nosso), seleciona determinados documentos ou evidências históricas em detrimento de outras, tudo, evidentemente, com uma função específica e com uma finalidade, rompendo com a ideia de neutralidade dos historiadores ao realizarem suas escolhas quanto aos artefatos e

documentos que deveriam ser utilizados.

Uma pergunta importante para pensarmos nas mudanças ocorridas na história enquanto disciplina, que terminou por interferir também diretamente na forma de se produzir o Romance Histórico, é: de quem é a verdade que se conta? Bastos (2007), em seu estudo sobre o Romance Histórico, apresenta dois elementos importantes que promoveram uma grande mudança na maneira como passou a ser vista a História; 1º) A verdade histórica e seu conceito é uma construção; 2º) Passou-se a considerar como fato histórico o âmbito cultural, não apenas o político e o econômico, o que podemos denominar de alargamento do fato histórico.

Podemos apontar ainda a mudança no tocante às fontes históricas. Antes do século XX, eram considerados apenas os documentos, no máximo as histórias contadas oralmente. A partir da metade do século passado até o presente, podemos contar com outras fontes, como a oralidade, a internet e registros audiovisuais. Tudo isso contribuiu para as mudanças ocorridas também na ficção histórica contemporânea.

O antropólogo Eduardo Viveiros de Castro (2015) nos traz uma importante reflexão, inicialmente em relação à sua área de atuação, a Antropologia, mas que podemos pensar para o âmbito da história e também da literatura. De acordo com Castro (2015), é preciso reconstituir a Antropologia, pensar nessa disciplina com uma visão epistemológica voltada para *O Anti-Narciso* (grifo do texto), fazendo menção à teoria dos filósofos Deleuze e Guattari.

O que seria seguir tal perspectiva anti-narcísica? A antropologia deveria ter como missão ser a teoria-prática da descolonização permanente do pensamento, repensando-a não mais como espelho da sociedade, assim como a história e o Romance Histórico de certa forma foram pensados como espelhos da verdade histórica. Para descolonizar a visão que se tinha do fazer antropológico, é necessário, então, de acordo com Viveiros, deixar de lado a visão primitivista e exotista que se tinha do *outro* (grifo do texto), o qual era “representado” ou “inventando” sobre a ótica perversa dos interesses do Ocidente. “Nenhuma história, nenhuma sociologia consegue disfarçar o paternalismo complacente dessa tese, que reduz os assim chamados

‘outros’ a ficções da imaginação ocidental sem qualquer voz no capítulo” (CASTRO, 2015, p.21).

O que essa reflexão nos sugere é pensarmos na história e nos fatos históricos de maneira diferente de como eram pensados sob a égide do positivismo e do cientificismo do século XIX. Boa parte da história que conhecemos como oficial foi e é manipulada pelo poder dominante e representa, sobretudo, o viés do ponto de vista europeu quanto à interpretação dos fatos, e de acordo com os pressupostos teóricos da Nova História já citados, bem como a partir da reflexão de Castro, o fato histórico e a apresentação do “outro” dentro desse contexto muda de acordo com o enfoque conferido. Cabe ao antropólogo, ou historiador, ou ficcionista histórico subverter a representação colonizada que se tem da história das comunidades, que não se encontram representadas, ou, por vezes, são equivocadamente representadas nos documentos **oficiais** (grifo nosso).

Essa perspectiva proposta por Castro e pelos pressupostos da Nova História nos leva a um pressuposto teórico que contribuiu para a constatação e renovação da visão que se tinha a respeito do Romance Histórico. Entram em cena novos postulados, até porque os romances produzidos da metade do século XX até a atualidade começam a trazer à baila a desconstrução dos valores nacionais e uma nova forma de relacionar ficção e fato histórico.

Linda Hutcheon (1991) afirma que a escrita pós-moderna, tanto da história quanto da ficção, são discursos construídos e gêneros permeáveis. A história passa a existir senão como texto, e o acesso ao passado está, por conta disso, condicionado pela textualidade. A expressão literária que está ligada a tais postulados aqui elencados é a metaficção historiográfica, termo cunhado por Hutcheon (1991) para denominar as mudanças e a nova roupagem da ficção histórica pós-moderna, a qual “recusa a visão de que apenas a história tem uma pretensão à verdade” (HUTCHEON, 1991, p.127).

Quando falamos e trazemos à discussão o termo metaficção, não utilizamos mais os conceitos de verdade e falsidade, pois Hutcheon (1991) fala sobre verdades no plural, é possível que exista para cada acontecimento histórico mais de uma verdade, e por isso, a ideia também de falsidade é posta em xeque. Não há falsidades, mas sim as

verdades alheias. A metaficção se aproveita das verdades e das mentiras dos registros históricos para poder subverter a forma de representar determinados fatos e personagens históricos, proporcionando uma nova abordagem histórica, literária, rumo à descolonização do pensamento, como refletiu Castro (2015).

Além disso, podemos, através da metaficção, deslumbrar indícios de uma proposta de “desobediência epistêmica”, como apresenta Walter Mingnolo (2008), ou seja, pensar em uma identidade em política de uma forma descolonial, que se afaste da razão e da política de identidades imperialista, que afirma a identidade eurocêntrica e imperial como superior, ao construir construtos inferiores de raça, etnia, nacionalidade, religião. Boa parte dos fatos históricos considerados como oficiais escondem, por vezes, a lógica da identidade imperial, através da qual os fatos são analisados pela ótica de um enunciador que pode ser historiador ou romancista histórico. De acordo com a ideia de Mingnolo (2008), a qual se conecta com as reflexões mencionadas por Castro, é a “opção descolonial” que alimenta o pensamento descolonial ao imaginar um mundo no qual muitos mundos podem coexistir, ou seja, evitar uma postura, seja na ficção, na história, na antropologia ou em diversas áreas do saber que estejam ligadas ao fundamentalismo ocidental e sua visão de mundo.

Paulo Lins, em “Desde que o samba é samba”, romance que gira em torno principalmente da formação do samba, descortina, a partir de fatos históricos e romanceados, a trajetória de dois dos principais sambistas e compositores do gênero, Ismael Silva e o popular Brancura (Sílvio Fernandes), figuras históricas responsáveis por marcar o momento de fomentação do ritmo samba. A partir dessas trajetórias, os “muitos” passam a “coexistir”, pois as vivências histórico-culturais relacionadas à população negra das comunidades periféricas do Rio de Janeiro na década de 1920 nos são apresentadas. São histórias que envolvem malandragem, violência, conflitos amorosos, disputas por territórios, a religiosidade de matriz africana, como a Umbanda, entre outras questões por muitos historiadores e literatos negligenciadas ou ignoradas.

Ao longo desta obra, encontramos relatos quase viscerais da luta da população negra invisibilizada por sua sobrevivência e pela

sobrevivência e direito de desenvolver sua própria cultura, seu modo de dançar, rezar e resistir, os quais eram condenados pelo poder do Estado, proibidos e reprimidos pela polícia. O samba nasce com uma relação de coexistência forte com os terreiros de Umbanda. Ambos eram perseguidos pela polícia, justamente por fazerem parte de uma realidade à margem, pois representavam identidades culturais de seres considerados inferiores, integrantes das periferias e tudo o que viesse de lá era considerado como “vadiagem” ou “bandidagem”.

Essa realidade adversa daquela dos bairros nobres e do centro da cidade, adversa inclusive daquelas que aparecem nos documentos oficiais, manteve-se por longos anos escondida, pois não evidencia nem propagava os preceitos de uma identidade cultural e nacional forjada como superior, como afirma Mignolo, algo que pertence à ideia de uma razão imperial, ou seja, “afirmar-se como uma identidade superior ao construir construtos inferiores (raciais, nacionais, religiosos, sexuais, de gênero), e de expeli-los para fora da esfera normativa do real” (MIGNOLO, 2008, p.291).

Essa ideia de exterioridade apontada por Mignolo está a serviço de manter “limpo” e homogêneo o espaço imperial, deixando de fora e reprimindo todos os valores culturais que não devem fazer parte da história e identidade nacionais, e isso é demonstrado no romance de Paulo Lins, quando relata episódios em que a polícia atua na repressão da cultura negra na periferia, como podemos perceber em:

Pilares era o lugar de vários terreiros de Candomblé, que assim como a Umbanda, abrigava o samba depois que a polícia parou um pouco de perturbar as religiões de matriz africana. Eles não sabiam direito o que era samba e o que era de fato Umbanda, Candomblé, jongo, maxixe, não sabiam de nada. Não gostavam mesmo era de ver a crioulada reunida cantando, sambando ou fazendo oração. Tinham raiva da cor da pele, do jeito de ser e estar daqueles herdeiros da escravidão (LINS, 2012, p.218-219).

Tal narrativa traz à baila a discussão iniciada por Mignolo, a qual

se integra com a proposta de Castro sobre uma genealogia do pensamento descolonial. Como seria ou funcionaria esta genealogia, quando se discute o Romance Histórico? Justamente quando privilegia, como ressalta Mignolo (2008), as línguas e culturas dos povos africanos escravizados, as práticas religiosas e culturais como os Candomblés, Santerías, Vudú, Capoeira, entre outras.

Nesse contexto, para deixar ainda mais claro e evidente, uma opção descolonial significa “pensar a partir da exterioridade e em uma posição epistêmica subalterna, vis-à-vis à hegemonia epistêmica que cria, constrói, elege uma exterioridade a fim de assegurar sua interioridade” (MIGNOLO, 2008, p.304). Exatamente como nos traz Paulo Lins, pensa e traz a história da cultura do povo negro dos anos de 1920 a partir de uma posição epistêmica subalterna, ou, como afirma Castro (2015), através de um “perspectivismo ameríndio”, uma espécie de doutrina da alteridade referencial, a partir da qual conhecer significa tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido. É a partir da perspectiva do sambista, do malandro do morro, do boêmio, do cafetão, da mãe de santo e dos seguidores da Umbanda que conhecemos a história da formação do samba.

De acordo com Hutchetson (1991), perpassando a discussão da obra pela teoria da metaficção historiográfica, os protagonistas da metaficção são os marginalizados, figuras periféricas da história ficcional. A pluralidade e o reconhecimento da diferença é que passa a figurar com mais ênfase nos Romances Históricos ou na metaficção historiográfica na contemporaneidade, como ocorre em “Desde que o samba é samba”. Configura-se uma ficção histórica com valores distintos e métodos distintos daquela que surgiu no século XIX. Vale ressaltar que as raízes do Romance Histórico aos moldes teóricos indicados por Lukács não se perderam totalmente, mas foram transformadas, no caso de algumas obras literárias, em *rizomas*, ou seja, em multiplicidades, em um descentramento em relação ao que era considerado como regra enraizada, utilizando um pouco das metáforas de Deleuze e Guattari (2011) sobre a teoria do Rizoma.

Uma ideia importante para pensar o Rizoma é a questão das múltiplas entradas para se pensar e analisar a obra literária, que é diferente da ideia de raiz, a qual representa uma unidade que funciona

como pivô. Nesse caso, colocamos aqui a questão dos fatos históricos, os quais só eram tratados pela história e pela ficção de forma unilateral, como uma única forma de se apresentar os acontecimentos históricos e as identidades históricas nacionais, fixadas quase sempre pelos ideais eurocêntricos, como ocorria no modelo mais tradicional de Romance Histórico.

Pensando no novo viés em relação a esse tipo de ficção, no viés rizomático, a obra apresenta uma conexão com a heterogeneidade, com a enunciação de agenciamentos coletivos, e ao invés de tratar de identidades enraizadas, possibilita ao leitor a multiplicidade de leituras de um mesmo fato histórico e de se desconectar com identidades que antes apareciam nas obras, aos moldes românticos, denominados de pseudomultiplicidades por Deleuze e Guattari (2011).

Tais construtos teóricos se relacionam com as ideias e discussões apresentadas por Castro (2015) e Mignolo (2008), evidenciadas na análise de “Desde que o samba é samba”, obra a qual podemos identificar como exemplo do que Hutcheon denomina de metaficção historiográfica, e de uma ficção histórica que pode ser lida a partir de uma perspectiva rizomática, anti-narcísica e descolonial. Na verdade, a própria forma de apresentar os fatos históricos escolhida por Lins apresenta um fazer literário, uma forma de produzir o Romance Histórico diferenciada, inovadora, aos moldes da metaficção historiográfica.

O romance de Lins traz desde o início a descrição de tipos e a narração de acontecimentos que faziam parte do cotidiano do bairro do Estácio, no Rio de Janeiro. Nas primeiras páginas, passamos a conhecer os personagens Sodré, Valdemar, Valdirene e Brancura. Os dois primeiros estavam envolvidos em uma disputa sentimental por Valdirene, uma das protegidas do malandro e cafetão Brancura. Personagem que tem a vida marcada por violência, conflitos familiares, cafetinagem, pequenos furtos e disputas por territórios; malandro nascido e criado no Estácio, figura histórica que comandava as negociações e a prostituição na região desde cedo. Um dos responsáveis pela formação do samba, apesar de ter composto poucas canções que entraram para a história desse gênero musical.

Além de Brancura, outro personagem histórico de grande

importância dentro do enredo foi Ismael Silva, que apesar de se reunir juntamente com Brancura e os companheiros de samba para cantar nos bares e botequins e na zona do baixo meretrício, possuía um perfil diferente, já que não era envolvido com cafetinagem, furto, entre outras atividades ilícitas. Era um boêmio, como boa parte de seus outros companheiros. Tinha trabalho fixo e conseguiu viver de sua arte, vendendo seus sambas e suas composições, as quais lhe renderam destaque dentro do gênero.

Os pontos altos de “Desde que o samba é samba” são as histórias individuais e privadas de alguns malandros e sambistas, como as dos personagens históricos Silva e Brancura, além da história pública da constituição do samba como gênero musical, ao lado da formação dos preceitos da Umbanda, religião de matriz africana advinda do Candomblé, que se uniu a preceitos católicos e espíritas para se constituir como uma expressão religiosa nascida no Brasil.

Ao acompanhar a trajetória de Brancura, conhecemos também a trajetória de Valdirene, seu grande amor e uma de suas prostitutas na Zona, já que desde muito jovem ele era o cafetão da moça. A partir da história da bela Valdirene, conhecemos a história de Sodré, descendente de português, funcionário público que também se deu bem no Estácio. Passamos a conhecer ainda suas venturas e desventuras amorosas com Valdirene, que também era disputada por Brancura; as aventuras sexuais e a iniciação de Sodré na homoafetividade, ora, seu primeiro amor foi seu Lotório, homem mais velho que lhe apresentou os prazeres da vida.

Além de disputada por Brancura e Sodré, Valdemar, outro personagem que vivia no morro do São Carlos, também desejava Valdirene, e acabou como os outros, envolvido em confusão por causa da moça e jurado de morte. Sua mãe, Tia Amélia, mulher respeitada por todos no morro, de malandros às autoridades religiosas, “Era uma pessoa letrada, até dava aula para criança que ia mal na escola primária e ginásial, lia jornais, revistas, livros; não era de ficar de andança de fofoca à porta dos outros, ou mesmo se desgastando em prosa que não houvesse troca de conhecimento” (LINS, 2012, p.17).

A partir da história de Tia Amélia, bem como de Brancura, Valdirene e dos demais moradores do bairro, conhecemos a história da

Umbanda na comunidade, dos terreiros, como o de Mãe Mariana, frequentado por boa parte dos moradores, e onde acontecia o encontro dos sambistas, pois “Samba de verdade tinha que ter o sal do batuque dos terreiros de Umbanda e Candomblé, uma batida grave para marcar, umas agudas pra recortar” (LINS, 2012, p.161). Sambistas, religiosos e fiéis eram abrigados para, assim como o pessoal do terreiro, fugir da repressão policial, pois suas músicas e rituais eram proibidos e condenados.

A partir da história do personagem histórico Ismael Silva, temos acesso às histórias de outros personagens também históricos, os quais são mencionados ao longo da trajetória de Silva; são eles: Bastos (parceiro em várias composições de Silva), Baiaco, Lopes, Edgar e Francisco Alves, sambista que não morava no Estácio, mas que passa a comprar composições de Ismael Silva para registrá-las como suas. Personagens como Manoel Bandeira figuram na narrativa de Lins e marcam presença nos encontros para tocar e cantar samba ocorridos no Bar do Apolo e no Café do Compadre.

Além das personagens históricas e fictícias, encontramos por toda a obra a presença de personagens míticas que fazem parte das entidades presentes nos cultos da Umbanda, como Seu Zé Peltintra, Dona Maria Padilha, Seu Tranca-Rua, os caboclos, os Orixás, Exú Caveira, as crianças e os pretos velhos. Todos esses personagens já mencionados, sejam eles históricos, fictícios, míticos, contribuem para uma dupla finalidade: compor de maneira rizomática o mosaico sociocultural do morro do São Carlos, dos frequentadores dos terreiros e das rodas de samba e, através desse mosaico e das múltiplas formas possíveis de adentrarmos no contexto histórico da década de 1920, contar a história da formação do samba como ritmo e gênero musical.

“Desde que o samba é samba” representa uma nova modalidade de Romance Histórico, baseada, sobretudo, na fragmentação dos signos de identidade nacionais, já que a obra nos aponta para uma perspectiva de romancear a realidade de forma rizomática e não mais aos moldes coloniais, aos moldes da metaficção historiográfica. Como percebemos, a obra aponta para a desconstrução de valores nacionais, sobretudo os valores culturais tradicionais, fazendo uma

releitura crítica da história com foco na história de personagens marginalizados, de modo a conferir voz aos que foram negados, silenciados e perseguidos (ESTEVEES, 2010), possibilitando uma forma não meramente unívoca de se ter acesso à verdade do fato histórico.

Além disso, as obras que seguem os moldes da metaficção, cada uma ao seu modo, permitem-nos uma aproximação entre presente e passado, de forma que ambos possam dialogar. Muitas das transformações ocorridas na cultura do povo negro no Brasil e em relação à aceitação dessa cultura foram evidenciadas a partir dos fatos narrados em “Desde que o samba é samba”. A obra, ao tratar da formação do samba, apresenta um porvir para a cultura negra como um todo, como podemos verificar no trecho que relaciona dois tempos históricos, o período da escravidão e o pós-escravidão:

Os instrumentos de vanguarda para combater os de tortura como a chibata, a gargalheira, o limbambo, o tronco, os anjinhos, a máscara de flandres, o bacalhau, o cacete, o revólver, a pistola, a metralhadora, os ferros para marcar fogo [...]. Até o vento fazia a curva em sua causa própria, assim como as pessoas que sentiam aquela energia vinda da criação artística para superar a vida em que o povo negro pós-escravidão colocou a cultura como arma para conquistar dignidade com duas batidas fortes no surdo feito deixa para o solista sair improvisando, enquanto o povo respirava para entrar no primeiro dos sambas de Bide com o ritmo lá em cima (LINS, 2012, p.294).

A partir da constituição do samba como elemento advindo da cultura negra brasileira, pôde-se, desde então, como foi demonstrado na obra, combater a repressão, o ódio, a inferiorização do “outro”, do externo, do que está fora da identidade imperial (MIGNOLO, 2008), combate este realizado através da criação artística, substituindo, assim, os instrumentos de tortura e repressão pelos instrumentos que levaram o ritmo engendrado dentro da cultura negra “lá pra

cima”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra “Desde que o samba é samba”, do escritor Paulo Lins, é um Romance Histórico de considerável importância e riqueza por nos apresentar um mosaico histórico, social, cultural do bairro do Estácio nos anos de 1920, tendo como pano de fundo a formação do samba como gênero musical e sua relação com a constituição da Umbanda, religião criada e formada no Brasil.

Através da trajetória de personagens históricos e ficcionais, diversas temáticas secundárias são desenvolvidas, mas não menos importantes, além da formação do samba, como a luta pela sobrevivência da população negra da periferia no Brasil, a repressão à cultura negra, a violência nos morros entre malandros e cafetões disputando territórios e por parte da polícia para com os moradores da comunidade.

O funcionamento da Zona do baixo meretrício, como funcionava a cafetinagem; as cerimônias religiosas nos terreiros de Umbanda; as rodas de samba nos botequins; as relações sexuais hetero e homoafetivas e a iniciação sexual de alguns personagens; o processo de negociação e apropriação das composições; histórias de amor e melodramas; as condições precárias de trabalho das mulheres na Zona e de alguns moradores do morro, em subempregos. São diversas nuances que nos mostra a obra, de forma a compor um panorama através das histórias particulares de alguns dos personagens, revelando ao interlocutor um pouco das condições de vida da população negra daquela região e também do desenvolvimento da cultura dessa população, a partir daquela época.

O romance de Lins nos remete a uma questão importante em relação ao Romance Histórico, gênero que não se desvaneceu; ao contrário, permanece, assim como o interesse por manter viva a relação entre história e ficção. Claro, agora de forma distinta do século XIX e de como havia postulado Lukács. Agora aos moldes da metaficção historiográfica, como foi observado ao longo deste breve trabalho, trazendo à baila uma nova forma de apropriação do fato histórico através da ficção, de forma a não apresentar uma ideia de verdade única, de caráter universal, mas sim trazer à tona verdades possíveis,

“pluri-versais” (MIGNOLO, 2008, p.303), deixando de lado a ideia de raiz pivotante para, no lugar, seguir uma perspectiva rizomática, anti-narcísica, de forma a construir um pensamento descolonial.

Tais estratégias propostas pelas perspectivas teóricas aqui discutidas foram sinalizadas na maneira de narrar e de compor o mosaico histórico, cultural e social de Paulo Lins no romance “Desde que o samba é samba”. Uma metaficção historiográfica que coloca em diálogo a todo o momento passado e presente, trazendo contribuições importantes tanto para o âmbito da literatura quanto da história. Romance contemporâneo ainda pouco analisado e discutido no que tange a essa relação entre história e ficção, que ainda merece diversas análises, pois o mosaico que ele compõe, tão diverso e repleto de nuances, contribuiu e ainda contribui sobremaneira para ser desvelada a história dos muitos.

REFERÊNCIAS

BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao Romance Histórico**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas Canibais**. São Paulo: CosacNaify; n.1 Edições, 2015.

DELEUZE Gilles; GUATTARI, Félix. Rizoma. In: **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia 2**. São Paulo: Editora 34, 2011, v.1, p.11-37.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

LUKÁCS, Gyorgy. **O Romance Histórico**. São Paulo: Boitempo, 2011.

HUTCHEON, Linda. Metaficção historiográfica: “o passatempo do tempo passado”. In: **Poética do pós-modernismo: História, teoria, ficção**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p.141- 162.

LINS, Paulo. **Desde que o samba é samba**. São Paulo: Planeta, 2012.

MIGNOLO, Walter D. Desobediência epistêmica: A opção descolonial e o significado de identidade em Política. **Cadernos de Letras da UEF - Dossiê: Literatura, Língua e Identidade**, n.34, p.287-324, 2008.

WEINHARDT, Marilene. Considerações sobre o Romance Histórico. **Letras**, Curitiba, n.43, p.11-23, 1994. Editora da UFPR. Disponível em: <revistas.ufpr.br/letras/article/download/19095/12396>. Acesso em: 20 fev. 2017.

ARAINHA GINGA, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA: FICÇÃO E REALIDADE NO ROMANCE HISTÓRICO ANGOLANO

José Antônio de Souza Júnior

ANTÔNIO R. ESTEVES (2010) NOS FALA QUE APENAS UM SIMPLES passeio pela historiografia ou pela história da literatura é suficiente para confirmar que a história e a literatura sempre caminharam lado a lado. Em seu importante livro *O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000)*, o pesquisador nos informa que desde a Antiguidade foi muito difícil deslindar as fronteiras entre essas duas áreas do conhecimento. Isso acontece devido ao fato de boa parte da história romana ter chegado a nós através dos versos de Virgílio. E de modo semelhante, a história dos gregos se tornou conhecida a partir da leitura de textos como *Iliada e Odisseia*, de Homero. Já o historiador Peter Burke (1997) acrescenta que o borramento das fronteiras entre essas áreas do conhecimento aconteceu porque os escritores gregos e seu público não colocavam uma linha divisória entre história e ficção no mesmo lugar em que os historiadores a colocam hoje, pois para este estudioso, essa margem era muito mais tênue.

A partir dessa dificuldade em demarcar os limites entre esses campos do saber, podemos conjurar que sempre existiu um ponto de contato entre literatura e história. Esse ponto se origina a partir do fato de que toda narrativa, ficcional ou não ficcional, representam uma realidade acontecida ou imaginada.

Diante dessas afirmações podemos comprovar que os textos

literários podem ser considerados, também, fatos históricos - uma vez que quem os escreveu está historicamente posicionado e influenciado pelo momento vivido. Por isso, é muito difícil pensar em obras literárias sem considerar o contexto histórico em que surgiram e a partir do qual ganham os seus significados. Tendo em vista isso, acreditamos que todo romance é, até certo ponto, histórico, na medida em que a sua esfera de produção está relacionada a determinado contexto espaço-temporal.

Em decorrência dessa constatação, presumimos que essa tomada de consciência acerca da intrínseca relação entre literatura e história, suscitou um ambiente propício ao surgimento, no século XIX, do romance histórico, um subgênero literário disposto a unir essas duas áreas do conhecimento²⁹. Na esteira dessa instigante discussão, o presente artigo tem como objetivo averiguar de que modo o real e o fictício são representados no romance histórico *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo*, de José Eduardo Agualusa. Para tanto, procuraremos identificar as estratégias utilizadas por este escritor angolano para representar o real a partir do texto literário. No entanto, ao tentarmos cumprir esse objetivo será imprescindível levarmos em consideração a *História Geral das Guerras Angolanas*, de António de Oliveira de Cadornega, obra crucial, segundo o próprio Agualusa, para a construção de sua ficção histórica.

O ROMANCE HISTÓRICO *A RAINHA GINGA*, DE JOSÉ EDUARDO AGUALUSA

Segundo Bastos (2007), o romance histórico é aquele que estabelece um intenso diálogo entre realidade e ficção, nesse sentido desde a sua origem está fadado ao hibridismo, pois de acordo com o estudioso:

Como romance, era ficção, isto é, a matéria narrada resultava da livre invenção do escritor, que delegava

29 Não pretendemos nesse estudo atribuir a especificidade da relação entre literatura e história ao romance histórico, visto que reconhecemos este diálogo em outras formas narrativas (epopeia, canções de gesta, mito). No entanto, acreditamos que é nesta modalidade que esta conexão acontece de maneira mais cristalina.

a um narrador, normalmente em terceira pessoa, a responsabilidade pela mimese do real humano; como histórico, escapava dos limites da ficcionalidade pura e se pretendia documento, pois nele o leitor reencontraria elementos verídicos (datas, nomes, eventos, lugares etc.) tomados de empréstimo à história (BASTOS, 2007, p.66-67).

No entanto, embora essas narrativas híbridas tenham existido desde a Antiguidade, é recorrente associar o seu nascimento ao século XIX, durante o romantismo, através da produção literária de Walter Scott (1771-1832). Segundo Esteves (2010, p.31) coube a Scott:

No processo de afirmação do romance como epopeia da burguesia criar essa nova variante narrativa, cujos personagens, ao mesmo tempo em que estão profundamente inseridos no fluxo da história, atuam de modo que seu comportamento explicita as peculiaridades da época apresentada.

Esta linha de pensamento de Esteves (2010) é confirmada e fundamentada a partir da obra *O romance histórico* de George Lukács. Inicialmente publicada em russo, entre 1936-1937, esta obra afirma que o nascimento do romance histórico aconteceu no início do século XIX, com a publicação dos romances de Walter Scott *Waverley* (1814), *Ivanhoe* (1819) e tem como contexto histórico a repercussão da Revolução Francesa. O objetivo de Lukács, nessa obra, foi refletir sobre o antes e o depois de tal acontecimento para analisar em que base social e ideológica surgiu esta forma romanesca.

Para Lukács (2011, p.34), “O romance histórico de Scott é uma continuação em linha reta do grande romance social realista do século XVIII”. Nessa linha de pensamento, os romances desse escritor escocês têm caráter épico, isto é, os acontecimentos sobrepoem-se aos personagens: e daí o fato de Scott “converter-se em um grande poeta épico da ‘época heróica’” (LUKÁCS, 2011, p.39).

Neste importante estudo, todavia, Lukács não se restringe aos

textos literários de Scott, pois aborda a produção literária desde os primeiros anos do século XIX até as primeiras décadas do século seguinte, destacando importantes nomes da narrativa de extração histórica que surgiram e desenvolveram suas ficções posteriormente ao modelo iniciado por Scott. De modo geral, o romance histórico, tal como foi concebido na sua origem, apresenta, entre outras, algumas marcas³⁰, que somente serão compreendidas se levarmos em consideração o contexto histórico das reflexões suscitadas por Lukács em sua obra. Quando o pensador húngaro cita o século XIX como o período responsável pelo surgimento da ficção histórica, ele está se referindo ao mesmo período de vigência do romantismo literário, época em que se definiam as diferentes nacionalidades europeias e americanas. Dessa maneira, essas ficções históricas desempenharam um importante papel na construção das nacionalidades/identidades que almejavam se afirmar. Talvez essa seja uma possível explicação para a proliferação desses romances históricos na segunda metade do século XX em países africanos de língua portuguesa, pois estes estavam passando por um processo de independência. Dentre estas nações podemos destacar Angola.

Com a independência angolana em 11 de novembro de 1975, uma

30 Segundo Lukács (2011) para um romance ser considerado histórico deveria apresentar algumas marcas, dentre as várias podemos citar as seguintes:

- a – traçam grandes painéis históricos, abarcando determinada época e um conjunto de acontecimentos;
- b – a exemplo dos procedimentos típicos da escrita da História, organizam-se em observância a uma temporalidade cronológica dos acontecimentos narrados;
- c – valem-se de personagens fictícias, puramente inventadas, na análise que empreendem dos acontecimentos históricos;
- d – as personalidades históricas, quando presentes, são apenas citadas ou integram o pano de fundo das narrativas;
- e – os dados e detalhes históricos são utilizados com o intuito de conferir veracidade à narrativa, aspecto que torna a História incontestável;
- f – o narrador se faz presente, em geral, na terceira pessoa do discurso, numa simulação de distanciamento e imparcialidade, procedimento herdado igualmente do discurso da História.

nova fase da literatura deste país se iniciou. O movimento editorial cresceu, tendo cabido à União dos Escritores Angolanos, fundada em 10 de dezembro de 1975, uma função de destaque. Isto porque, segundo Secco (2013), devido a censura do regime colonial, poetas, artistas e escritores eram, até então, pouco conhecidos tanto dentro, como fora de Angola. No país, grande parte dos poetas se inseria tanto no movimento literário, como nas lutas políticas de Independência e na organização do Estado angolano. Agostinho Neto, Costa Andrade, António Cardoso, Jofre Rocha, entre outros, são nomes representativos da poesia revolucionária, nacionalista. Além disso, Secco (2013) em seu artigo *A literatura e a arte em Angola na pós-independência* afirma que os anos logo a seguir à Independência de Angola foram, de um modo geral, de regozijo e euforia com a liberdade conquistada. Isso aconteceu porque a certeza do povo angolano era a de que a pátria seria reconstruída. Até meados de 1985, essa predisposição utópica, até certo ponto, persistiu, refletindo-se, inclusive, num movimento literário novo que se alastrou, com força e entusiasmo, por quase todo o país, principalmente entre os anos de 1980 e 1988: as Brigadas Jovens de Literatura. Entretanto, essa utopia inicial logo deu lugar a uma triste e complexa realidade pós-independência. Com o acirramento da guerra desencadeada entre a UNITA e o MPLA, principalmente após 1985 e, especialmente na década de 1990, depois da queda do Muro de Berlim e da dissolução da antiga União Soviética; houve um desencanto em relação a muitos dos ideais preconizados pela Independência. Nesse cenário, a utopia cedeu lugar à distopia e a certeza foi ocupada pela dúvida. A produção literária, nesse momento, deixou de lado o otimismo progressista e se voltou para o passado com o objetivo de encontrar todas as respostas para tanta desilusão. É nesse contexto que o romance histórico adquire uma importância fundamental e escritores, como José Eduardo Agualusa, passaram a produzir intensamente essa modalidade de ficção. O seu primeiro romance foi *A conjura*, publicado em 1989. Nesta obra, Agualusa retorna a Luanda do final do século XIX para discutir, naquele contexto, tanto as divisões ideológicas que separaram monarquistas e republicanos, quanto questões relacionadas à colonização portuguesa e à independência de Angola. A partir desse

romance, o escritor nos conduz à reflexões sobre a complexa relação entre colonizador e colonizado, que inviabilizaria, de modo geral, um projeto de independência angolana, no final do século XIX e início do século XX. Assim, com essa ficção histórica Agualusa inicia o seu projeto literário.

Nascido na cidade de Huambo, Angola, em 1960, o escritor é de família brasileira por parte da mãe e portuguesa por parte do pai. Adquiriu de suas referências culturais um senso de pertencimento às três Nações: Angola, Brasil e Portugal. Essas nações compõem um mosaico cultural pelo qual o escritor se sente representado. A interligação entre os países forma uma imagem transnacional, que se encontra vinculada ao percurso literário do autor, sendo possível percebermos que a biografia de Agualusa está diretamente relacionada ao seu projeto literário. Começou a publicar no final dos anos oitenta do século XX, explorando enredos históricos e de situações de conflitos do período colonial. Surgiu para o grande público, sobretudo, na década de 1990, como um dos nomes de destaque da nova literatura africana em Língua Portuguesa. A sua produção literária ganhou destaque, principalmente, a partir de seus romances históricos que abordam a vida angolana (pré-) e (pós-) independência. Isso ocorre em virtude da própria profissão de Agualusa, que além de ser um pesquisador nato da história de Angola, é um jornalista atualizado sobre os principais temas da contemporaneidade.

Diante de uma expressiva produção literária, observamos que esse escritor angolano apresenta um projeto literário voltado à interculturalidade. Essa peculiaridade, todavia, somente é possível se levarmos em consideração a importância dos romances históricos no conjunto de sua obra. Pois, é a partir destes textos que o escritor recria as relações culturais fomentadas e em processo de construção, nos espaços por ele frequentados. Isso é viável devido ao caráter realista que esses subgêneros da literatura adquirem.

É nessa perspectiva que Alcmenio Bastos (2007) em seu importante livro *Introdução ao romance histórico*, expõe, com muita nitidez, que o romance histórico é a modalidade responsável por melhor discutir as relações entre ficção e realidade, pois “nenhuma outra modalidade de romance coloca tão claramente o problema fundamental da

referencialidade, isto é, o problema das relações da narrativa de ficção com a realidade empírica,” (BASTOS, p.13). Segundo este pesquisador, isso acontece devido ao fato do romance histórico diminuir a distância, perceptível desde os tempos de Aristóteles, existente entre o poeta e o historiador.

As relações entre o *poeta* e o *historiador*, perceptíveis desde os tempos de Aristóteles, como já dito, tornaram-se mais evidentes quando, por fim, surgiu o romance *histórico*, no início do século XIX. Como o romance histórico não recorria ao mito e seu corolário, o maravilhoso, no sentido estrito dos termos, e se apoiava na documentação histórica, enfatizando, portanto, o dado de realidade, surgiram inquietações sobre o peso que cada uma das duas matérias componentes – a ficcional, inventada, e a de extração histórica, documentada - deveriam ter na estruturação da narrativa (BASTOS, 2007, p.10).

Diante do exposto, podemos afirmar que o romance *A rainha Ginga e de como os africanos inventaram o mundo*, de José Eduardo Agualusa poderá ser crucial para compreendermos essa relação entre realidade e ficção.

Nesta narrativa, Agualusa propõe reconstruir ficcionalmente um passado histórico angolano, mais precisamente os séculos XVI e XVII. Para tanto, ele destaca em seu texto os atos polêmicos e irreverentes de Ana de Sousa, a rainha Ginga. Ao longo do romance, ela é descrita como uma mulher astuta, capaz de enfrentar os reveses bélicos e isso lhe garante uma posição de destaque na política militarista, principalmente, no que se refere ao enfrentamento às invasões portuguesas. Tal comportamento demonstra que a personagem histórica ocupava funções políticas e bélicas consideradas tipicamente masculinas. Além do mais, ela é descrita como uma personagem capaz de desafiar a coroa portuguesa, liderar exércitos pessoalmente e lutar com todas as forças para manter a hegemonia de seu reino. Ao lado disso, ela ficou famosa por seus hábitos “reprováveis”, de

acordo com a moral cristã, ao manter um harém de homens vestidos de mulheres para fins sexuais. Ginga surge, na narrativa, como uma mulher de pulso firme, capaz de seduzir ou impor a sua vontade para conquistar os seus objetivos. Ao mesmo tempo em que esteve preocupada com o despovoamento de seu reino devido ao sequestro de homens e mulheres para serem vendidos no Brasil, Ginga é ela mesma senhora de inúmeros escravos. Assim, Agualusa oferece uma perspectiva realista, lúcida e crítica sobre a história das colonizações, destacando as contradições que envolveram o período colonial.

Para discorrer sobre esse período histórico, o autor utiliza em seu romance um narrador-personagem fictício, o padre brasileiro Francisco José da Santa Cruz. Esse padre deixa Olinda-PE, sua terra natal, em 1620, em um navio negreiro com destino a São Salvador do Congo, para ingressar como noviço na companhia de Jesus. Após oito ou nove meses de sua chegada ele descobre que a senhora dona Ginga, irmã do rei do Dongo estava precisando de um secretário. Decepcionado com a vida na Companhia de Jesus, o noviço solicita ao bispo a permissão para ser o auxiliar de Ginga, que se tornaria rainha após a morte do rei Ngola Mbandi. A função de secretário deveria ser exercida principalmente para suprir uma carência no reino Dongo, a de pessoas letradas no idioma português. Isso era importante, pois para haver comunicação oficial com o governador luso, Luís Mendes de Vasconcelos, era necessário ter “alguém ilustrado na ciência de desenhar palavras” (AGUALUSA, 2015, p.11).

Nesse sentido, o narrador adquire uma função especial e primordial na ficção histórica, na medida em que se torna tradutor de linguagens e de mundos. Ao assumir essa função, todavia, o padre conserva um certo distanciamento ao fato narrado, tornando-se, por conseguinte, o narrador adequado para o enredo desta ficção, pois ele reúne, em seu ponto de vista, um duplo olhar (externo-interno) sobre os acontecimentos históricos vivenciados pela multiplicidade de povos que habitavam aquele território, hoje conhecido como Angola. Sendo assim, podemos afirmar que um dos atributos cruciais deste romance em análise é a noção de que a história foi narrada a partir de uma perspectiva pendular, pois ora o narrador esteve distante, ora esteve próximo da rainha Ginga e, conseqüentemente, acompanhou

todos os momentos históricos mais decisivos da Angola setecentista.

Quando o padre Francisco José da Santa Cruz se apresentou a Ginga, houve um processo de estranhamento, pois ela estava esperando uma pessoa totalmente diferente em relação às características físicas dele:

A Ginga estranhou a minha aparência, pois não via em mim semelhanças nem com os portugueses vindos do reino, nem com dourados flamengos, ou mafulos, como em Angola são conhecidos, menos ainda com o gentio das diferentes nações do sertão. A minha mãe era índia — expliquei-lhe —, da nação Caeté. Dela herdei a espessa melena negra e muito lisa, que a despeito da avançada idade ainda hoje conservo, embora já não tão escura, além de uma irresistível vocação para a melancolia. Meu pai era mulato, filho de um comerciante da Póvoa do Varzim e de uma negra mina, mulher de muitos encantos e encantamentos, que acompanhou e iluminou toda a minha meninice. Sou a soma, por certo um tanto extravagante, de todos esses sangues inimigos (AGUALUSA, 2015, p.10).

Esse estranhamento ocorreu devido ao fato dele ser um mestiço, fruto da união entre uma índia da nação caeté e um mulato, portanto, ele é um típico representante da diversidade étnica brasileira. Inicialmente ele reproduz o olhar do colonizador, pois além de ser um estrangeiro em terras angolanas, era um representante da igreja católica. Porém, com o desenrolar da narrativa observamos que a relação de Francisco José da Santa Cruz com os outros personagens e com o próprio espaço geográfico afeta diretamente as suas mais arraigadas certezas e verdades. Tornando-o, gradativamente, um ser desterritorializado, em relação a sua terra natal e, paralelamente, um sujeito reterritorializado em Angola. Isso acontece porque o narrador não se sente mais pertencente às suas origens, levando-o a abandonar as funções sacerdotais, tornando-se, por conseguinte, aliado dos

africanos contra a coroa portuguesa. O ex-padre, desse modo, torna-se um apóstata perseguido pela Inquisição, levando-o a se unir a um grupo de “marginais”, dentre os quais um judeu com nome de anjo, um mouro de vida tripla, um príncipe do Reino de Ndongo, e um pirata com uma perna de pau. Mesclando personagens fictícias a figuras históricas obscuras, o romance tece um retrato irresistível sobre uma época fascinante.

Além disso, o fato desse romance histórico relativizar o ponto de vista da narração permite, de alguma forma, que a história das minorias seja contada. Talvez essa seja uma das justificativas para a escolha de Agualusa em utilizar em seu texto um narrador em primeira pessoa, ou seja, um narrador diferente daquele sugerido por Lukács³¹. Esse narrador, que conta a história da rainha Ginga, apresenta algumas características inerentes ao ato de narrar da ficção contemporânea. Sobre esse tema Vera Lúcia Follain Figueredo, em *Novos realismos, novos ilusionismos* afirma que a ficção moderna tem refletido sobre o próprio sentido de narrar e como consequência disso “a terceira pessoa foi cedendo lugar aos relatos em primeira pessoa” (FIGUEREDO, 2012, p.123). Logo a seguir ela afirma que:

A prevalência da primeira pessoa na ficção caminhará junto com a crescente afirmação de um tipo de realismo, que, na esteira do olhar antropológico, recupera a categoria do real pelo viés do registro do depoimento do outro, isto é, do excluído, das minorias, recorrendo, muitas vezes, ao testemunho (FIGUEREDO, 2012, p.123).

É a partir dos testemunhos, da contação de histórias e dos relatos pessoais que o padre narrador, enquanto porta voz das minorias, vai revelando ao leitor uma realidade silenciada pelo discurso do colonizador português. Esses processos vivenciados por Francisco José da Santa Cruz, entretanto, demonstram a própria situação real em que

31 Lukács sugere como uma das características do romance histórico a narração em terceira pessoa, pois, segundo esse pensador, o narrador poderia se manter distante e imparcial em relação ao discurso histórico.

se encontrava Angola, invadida e habitada por pessoas de diversas partes do mundo. Nesse sentido, uma das estratégias de Agualusa para tornar essa obra realista é a tentativa de recuperar uma linguagem utilizada nos séculos XVI e XVII, em território angolano. Para tanto, ele realizou um importante estudo linguístico³² sobre aquele período, destacando o hibridismo existente entre diversos idiomas e dialetos utilizados por diferentes povos que estavam em intenso diálogo. Outra estratégia é a utilização de dados históricos para problematizar a própria história oficial portuguesa sobre os africanos.

Nesse cenário, *A rainha Ginga* mescla, com propriedade, ficção e história, pois suscita discussões acerca da função desempenhada pelos africanos e portugueses em momentos e espaços afetados por conflitos e tensões. Em face disso, percebemos com a leitura dessa ficção histórica, que os africanos não foram serem passivos e manipulados durante o processo de colonização; muito pelo contrário, eles participaram ativamente de todas as decisões que afetaram a sua história. Nessa perspectiva, essa narrativa não apenas é utilizada como uma forma de reler a história oficial contada pelos colonizadores, mas principalmente é utilizada com o objetivo de relativizar quaisquer narrativas legitimadoras, reavaliando as relações estabelecidas entre a história oficial e as inúmeras possibilidades oferecidas pelos textos ficcionais. Para comprovarmos essa intenção de Agualusa, ao escrever *A rainha Ginga*, selecionamos, a seguir, alguns trechos do romance em análise e os comparamos com passagens da obra *História Geral das Guerras Angolanas*, de Antônio de Oliveira Cadornega.

ENTRE FICÇÃO E HISTÓRIA OFICIAL: *A RAINHA GINGA* E *A HISTÓRIA GERAL DAS GUERRAS*

32 A obra de Cadornega, *história geral das guerras angolanas*, torna-se crucial para esse propósito, uma vez que o historiador, em muitos trechos de seus escritos, registrou acontecimentos históricos a partir de dialetos locais. Sabendo disso, Agualusa recuperou, nos textos deste historiador português, muitas palavras mortas ou esquecidas. Para tanto, mais uma vez a presença de um narrador letrado e curioso em relação à cultura angolana foi fundamental. Pois este se tornou um tradutor dos séculos XVI e XVII para o século XXI.

ANGOLANAS

Dividida em 3 tomos e com cerca de 1800 páginas *História Geral das Guerras Angolanas*, de António de Oliveira de Cadornega é uma obra indispensável à compreensão de Angola no período colonial, sobretudo, no que se refere aos séculos XVI e XVII. Escrita aproximadamente entre os anos de 1670 e 1681 e organizada em Lisboa no ano de 1940 pela Divisão de Publicações da Agência Geral das Colônias, e em 1972 pela Imprensa Nacional - Casa da Moeda; esta obra é considerada uma importante fonte documental para o estudo das temáticas relacionadas à história africana. Os dois primeiros tomos do texto de Cadornega são dedicados a narrar os principais fatos ocorridos em cada governo português em Angola, desde Paulo Dias de Novais, passando por Pedro Cesar de Menezes e Salvador Correia de Sá e Benevides. O terceiro volume é um estudo quase antropológico em que descreveu hábitos, crenças, ritos dos povos angolanos, juntamente com laudatórias menções aos “sucessos” bélicos portugueses e à capacidade administrativa do colonizador luso. A obra de Cardonega é fundamental porque, como ele mesmo justificou, os documentos sobre os primeiros anos da ocupação portuguesa em território hoje, reconhecidamente angolano, foram jogados no rio Kwanza pelos holandeses invasores. O próprio Agualusa na bibliografia e nos agradecimentos, que estão no final do seu livro, esclarece a importância dos três volumes da *História Geral das Guerras Angolanas* para a escrita do seu romance:

Para escrever este romance recorri a um considerável número de obras, entre trabalhos académicos, textos de divulgação histórica e testemunhos da época. Não posso deixar de referir os três volumes d'A História Geral das Guerras Angolanas, de António de Oliveira Cadornega, que já me acompanham há tantos anos e tão úteis me têm sido (AGUALUSA, 2015, p.235).

No entanto, não podemos esquecer que o olhar de Cardonega, nesta obra, mostra a postura das tropas portuguesas, ou seja, a

perspectiva predominante em seus relatos é a do colonizador português sobre os demais. Talvez isto torne a narrativa ainda mais interessante, pois ele usa adjetivos bem expressivos, por exemplo, para qualificar ou caracterizar Ginga³³ refletindo o julgamento que se fazia dela no calor dos acontecimentos históricos.

A sua narrativa é caracterizada por um olhar eurocêntrico e cristão, que associa o estranho, o diferente, ou seja, o oposto de sua crença religiosa ao demoníaco. Isso é observado no seguinte trecho:

Os seus costumes de idolatras seguindo os ritos gentílicos na invocação do diabo rendendolhe adorações e obsequios, como a seu Deos, adorando idolos de sua invocação, impretando seus diabólicos favores para remedio de suas enfermidades com toda a disformidavel de sua gentilidade de que era Rey e Senhor, tendo sua Corte como dito he em o sitio de Cabaça onde era assistido dos grandes do seu Reino... (CADORNEGA, 1972, Tomo I, p.28).

Nessa passagem, podemos evidenciar que ao entrar em contato com as práticas religiosas em território angolano, o historiador as identifica como ritos demoníacos e assim as descreve para os seus supostos leitores, seus pares europeus e cristãos.

Relato similar encontramos no romance *A rainha Ginga*. Nesta obra, Agualusa ao utilizar um padre como narrador-personagem, pretendia representar, em sua obra ficcional, o olhar do cristão sobre o africano, como podemos verificar na seguinte passagem: “Nessa mesma noite, já no acampamento onde pernoitamos, Domingos Vaz narrou, com preciosa soma de detalhes, algumas das cerimónias e superstições gentílicas a que assistira. Senti, escutando-o, que estava entrando em pleno Inferno e enchi-me de terror” (AGUALUSA, 2015, p.11). No entanto, logo a seguir, o próprio Francisco José da

33 Neste artigo, não utilizamos a grafia Nzinga ou Njinga, como é bastante comum encontrarmos em diversos outros estudos sobre essa rainha angolana, porque tanto no texto de Cadornega quanto no romance histórico de Agualusa é utilizada a forma aportuguesada “Ginga”.

Santa Cruz, ao narrar os fatos após muitos anos decorridos, destaca que nada de bárbaro existia naquelas cerimônias, pois nada se compara às atrocidades, às cenas de violência e às de crueldade protagonizados pela Igreja Católica:

Tantos anos decorridos, olhando sobre os meus débeis ombros para o alvoroço do passado, sei não serem tais práticas mais diabólicas do que tantas outras de que eu mesmo fui testemunha no seio da Igreja Católica. Violências, injustiças, infundáveis iniquidades, que a mim se me afiguram ainda mais torpes do que as cometidas pelos ímpios, pois se aqueles ignoram Deus, os cristãos erram em nome Dele (AGUALUSA, 2015, p.11-12).

A partir da leitura dessas duas passagens podemos observar uma aproximação muito nítida entre Francisco José da Santa Cruz e António de Oliveira de Cadornega. Isso acontece quando levamos em consideração algumas coincidências existentes no que se refere aos dados bibliográficos tanto do autor da *História Geral das Guerras Angolanas* quanto do narrador-personagem da obra *A rainha Ginga*.

Nascido em Vila Viçosa, no Alentejo português, próximo à fronteira com a Espanha, Cadornega chega a Angola com a idade de 17 anos, recém-ingressado na armada portuguesa, onde atuava como soldado. Permaneceu em território angolano até a sua morte, em 1690, quando contava 67 anos, ou seja, passou três quartos de sua existência em terras africanas. Já o narrador do romance histórico, aos quinze anos de idade já havia ingressado como noviço na Companhia de Jesus, deixou Olinda-PE, a sua cidade natal, em um navio negreiro, com destino a São Salvador, para se juntar a outros jesuítas em uma escola que há poucos anos havia sido fundada. Chegou ao território africano ainda bastante jovem, com apenas vinte e um anos de idade, com a perspectiva de experimentar fugazes aventuras, no entanto acabou por fixar raízes em território africano, passando grande parte de sua existência como secretário e conselheiro da rainha Ginga.

Essa semelhança do ponto de vista entre as duas narrativas torna-se fundamental. Isso acontece porque ela nos permite observar, a partir da perspectiva de ambos os narradores, passagens protagonizadas pela personagem histórica Ginga. Para tanto, analisaremos alguns excertos referentes a essa rainha angolana tanto no texto de Agualusa, quanto na obra de Cadornega. Com essa análise, pretendemos, todavia, demonstrar de que maneira a história oficial e uma ficção histórica descrevem essa personagem tão importante para a cultura e para a história africanas.

A rainha Ginga, personagem principal da obra *História Geral das Guerras Angolanas*, é descrita de forma recorrente nos três tomos do texto de Oliveira de Cadornega. Como características introdutórias, o autor expõe que ela participou ativamente da resistência ao domínio colonial português por quarenta anos, de 1623 a 1663. Filha de Jinga Mbandi Ngola Kiluanji, rei do Ndongo, assume o trono angolano após a morte de seu irmão, Ngola Mbandi, rei angolano.

Ao se referir à rainha Ginga, Cadornega a descreve como portadora de uma personalidade forte e ativa, por isso também muito resistente às tropas portuguesas, uma hábil diplomata, um demônio em forma humana, uma belicosa e imortal mulher. Essa caracterização está presente em vários momentos em seu texto, no qual ora o historiador português reconhece as virtudes da rainha, ora a julga pelos atos cruéis e insanos. Isso é verificado no trecho a seguir, em que a rainha é descrita como uma mulher má e tirana, pois além de assassinar o seu irmão Ngola Mbandi, o rei de Angola, com o objetivo de se tornar rainha, ela mandou afogar o próprio sobrinho para que este não reivindicasse o trono:

Fallecido o Rey de Angola Ambandi logo se oppoz a Irmã mais velha que tinha e tomou o nome de Ginga, imitando no nome aquelles poderosos do que fallamos que tinham aquelle nome, ao governado do Reino de Angola que era o que tanto dezejava a qual logo seguio a sua voz o Reino todo, obedecendo-a por Senhora, e evendo que o filho do Irmão lhe podia servir de impedimento ao perpetuarse no

Reino de Angola que era todo o seu desejo, austociozamente se amigou, ou abarregou com o Jaga Caza tutor do Principe seu Sobrinho e estando de dentro com elle houve o pobre innocente Principe a mão e o mandou afogar em o rio Coanza, como huma couza e outra contarão seus mesmos parentes, ficando com esta maldade e tirania livre de cuidado, que o Sobrinho filho de seu irmão legitimo herdeiro daquelle Reino lhe podia vir a dar, e porque desta nova Raynha, se bem cruel a seu Sangue, se há nesta história tratar della em muitas partes, pela continuada guerra que nos fez no discurso de tanto tempo que reinou que forão muitos annos, que parecia immortal, que se poderá fazer grande escritura, a qual se podia comparar ou ainda preferir a Semiramis, a Pantasileja, a Cleopatra, e a outras Raynhas de que as historias nos dão noticia, governando a seus Vasallos a nossa opposição com valor e animo varonil (CADORNEGA, 1940, tomo I, p.54).

Nesse trecho, podemos observar que a rainha Ginga é comparada a divindades mitológicas e históricas. Inicialmente, ela é associada à Penthesileia ou rainha das amazonas na mitologia grega, que mata acidentalmente sua irmã Hipólita com uma lança. No entanto, a aproximação mais significativa ocorre quando Cadornega, a compara com Cleópatra, pois assim como essa rainha egípcia, a angolana era uma hábil diplomata, capaz de se opor a uma sociedade falocêntrica, que reservava à mulher o lugar do silenciamento e do esquecimento.

Em linhas gerais, da mesma maneira que as virtudes e as qualidades da rainha são destacadas, paralelamente a sua maldade e a sua crueldade são citadas pelo autor. A leitura que se pode fazer é a de que Cadornega sempre descrevia Ginga como um ser ambíguo e traiçoeiro. Uma grande incógnita, que sempre surpreendia, portanto, pouco confiável. Esse caráter contraditório se justifica pelo fato de haver uma alternância nessas relações, entre os portugueses e a rainha Ginga, pois ora ela era uma importante aliada, ora se tornava

uma perigosa rival.

Ao lermos o texto de Agualusa, observamos que a rainha ocupa resumidas linhas de sua narrativa. Isso acontece, talvez, porque o autor priorizou os acontecimentos históricos aos fatos relacionados à biografia ou à vida política dela. Também podemos citar como possível justificativa o fato desse romance ser histórico e, por isso, seguir algumas características sugeridas por Lucáks, em *O romance histórico*. Dentre estas podemos citar a que se refere às personalidades históricas. Segundo Lucáks (2011) quando estas personalidades estiverem presentes nos romances, devem ser ou apenas citadas ou apenas integradas o pano de fundo das narrativas.

A partir desse ângulo, podemos observar que na obra de Agualusa, Ginga é descrita como uma ativa diplomata, líder do seu exército, rigorosa no trato com os seus, justa com fugitivos dos portugueses, leal com os membros do pacto comercial e militar, e “vingativa” com os portugueses que não respeitavam os acordos comerciais e de paz. No entanto, nesta narrativa em análise, não podemos deixar de destacar a lado cruel da rainha, sobretudo, no que se refere à morte de seu sobrinho, como podemos evidenciar a seguir:

Ginga compreendeu que para guerrear os portugueses precisaria de ter ao seu lado o rei dos jagas, o poderoso Caza Cangola, e tão bem conduziu as negociações com este que o mesmo lhe enviou uns milhares de arqueiros para a ilha antes do assalto dos portugueses. Mandou-lhe também o filho pequeno de Ngola Mbandi, o que foi uma ruim lembrança. Dizem — destas coisas não há certezas — que mal o teve diante dos olhos a Ginga o matou, ou fez matar, arrancando-lhe o coração. O certo é que nunca mais ninguém o viu. Calaram-se os fidalgos e macotas que ainda defendiam a substituição da rainha pelo pequeno Hoji. A partir desse dia a Ginga reinou, sem contestação por parte dos seus, até ao derradeiro suspiro (AGUALUSA, 2015, p.48-49).

A morte do pequeno Hoji, por sua vez, não foi apenas um ato de vingança da rainha em relação à perda de seu filho. Simbolizou que a sua comunidade, passou a reconhecer nela a liderança necessária para aquele momento, já que agora o possível herdeiro ao trono angolano estava morto. Para ser aceita por uma sociedade patriarcal, ela se sentiu impulsionada a incorporar à sua personalidade o estereótipo masculino, acompanhado, naquele contexto espaço-temporal, invariavelmente, pela virilidade e pela capacidade de articular estratégias militares.

Com a morte do sobrinho, a rainha deixa de ser vista apenas como uma mulher e passa a ser respeitada como uma guerreira sanguinária, habilitada a liderar exércitos nas mais diversas batalhas. Ao revelar esse lado menos utópico da figura Ginga, na história angolana, Agualusa contesta a imagem idealizada construída ou criada pelos movimentos políticos, surgidos em Angola, nas décadas de 1960-1970. Em linhas gerais, esses movimentos nacionalistas, liderados por partidos políticos como MPLA e UNITA, pretenderam resgatar personalidades históricas, como a rainha Ginga, com o objetivo de despertar na população um sentimento de orgulho nacional, de pertencimento ao território angolano e de soberania em relação ao colonizador português. Nesse sentido, Agualusa problematiza todas essas complexas questões em seu romance histórico. Para tanto, ele estabelece um intenso diálogo entre ficção e realidade, isso é comprovado a partir do momento em que o escritor efetua uma importante pesquisa em textos históricos³⁴, com o objetivo de rastrear o que a história oficial nos conta sobre Angola, nos séculos XVI e XVII e, conseqüentemente, sobre essa personagem histórica, tão singular no universo africano. No entanto, Agualusa não cai na velha armadilha do nacionalismo utópico e xenófobo. Ao escrever *A rainha Ginga* ele propõe uma visão mais equilibrada, que se localiza no entre-lugar, entre a visão romantizada, proposta pelo nacionalismo angolano e os relatos históricos portugueses do período colonial. Com isso, ao invés dele reler a história oficial a partir do ponto de vista do africano, ele prefere problematizá-la, e expor, em seu texto, as diferentes

34 Alguns textos pesquisados por Agualusa para a escrita de *A rainha Ginga* estão citados no final do romance, nas p.235-236.

versões que um mesmo fato histórico pode ter. Através desse ângulo, podemos concluir que ao relativizar a história oficial, ora contada pelo colonizador português, ora relatada pelo africano, Agualusa revela, a partir de sua obra literária, que o discurso fictício pode se constituir em uma possibilidade de questionar o discurso histórico oficial, produzido pelo português colonizador. Isso é comprovado no trecho a seguir:

Ngola Mbandi morrera. Como sempre havia várias versões. Para os antigos gregos, a verdade, atheneia, é aquilo que está exposto. Segundo eles existe apenas uma verdade. A natureza exuberante dos ambundos explica, talvez, que os mesmos não se contentem com uma única verdade. Assim, segundo alguns, Ngola Mbandi morrera das mesmas febres comuns, tão frequentes no país, que me haviam prostrado a mim. Segundo outros morrera de desgosto por se sentir desrespeitado e humilhado pelos portugueses. Asseguravam terceiros, entre os quais Domingos Vaz, que o rei fora envenenado pela irmã, a qual vingara assim a morte do infeliz Quizua Quiazele (AGUALUSA, 2015, p.48-49).

Nesse fragmento, o narrador, que de certa forma representa a voz do escritor, não é taxativo quanto à causa ou à autoria da morte de Ngola Mbandi, irmão de Ginga, ou seja, em lugar de se filiar ao discurso histórico oficial e acusá-la de assassinar ou ordenar matar o próprio irmão, o narrador-personagem prefere citar que não há apenas uma verdade ou versão dos fatos. Em oposição a isso, ele defende que, de fato, o que há é uma multiplicidade de possibilidades explicativas para um mesmo acontecimento histórico. Nessa perspectiva, Agualusa recusa a obrigação de representar, a partir de sua ficção histórica, uma realidade mais “real” ou menos “real” do que a história oficial, contado pelos portugueses. Ao invés disso, ele se preocupa em construir uma narrativa aberta, propensa a várias interpretações, evitando, em razão disso, quaisquer verdades taxativas e redutoras.

REFERÊNCIAS

AGUALUSA, José Eduardo. **A rainha Ginga: e de como os africanos inventaram o mundo.** Rio de Janeiro: Foz, 2015.

CARNODEGA, **História geral das guerras angolanas.**(1681). v.3. Ed. Anot. Cônego José Mathias Delgado (vols.1 e 2) e Manuel Alves da Cunha (v.3). Lisboa, 1972

BASTOS, Alcmemo. **Introdução ao romance histórico.** Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.

BURKE, Peter. **A Escrita da História: novas perspectivas.** São Paulo: Editora Unesp, 1997.

ESTEVES, Antônio R. **O romance histórico brasileiro contemporâneo (1975-2000).** São Paulo: Ed. da UNESP, 2010.

FIGUEREDO, Vera Lúcia Follain. Novos realismos, novos ilusionismos. MORGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos.** Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.119-132.

LUKÁCS, György. **O romance histórico.** Tradução Rubens Enderle; apresentação Arlenice Almeida da Silva. São Paulo: Boitempo. 2011.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. **A literatura e a arte em angola na pós-independência.** *eer.ufrgs.br/index.php/conexaoletras/article/viewFile/55396/33674.* Baixado em: 19/08q2017. v.8, n.9, 2013.

MANIFESTAÇÕES DE REALISMO NO ROMANCE *MEIO SOL AMARELO* DE CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE

Valécio Irineu Barros

*The night knows nothing of the chants of night.
It is what it is as I am what I am:
And in perceiving this I best perceive myself*
Wallace Stevens.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Embora o problema da relação entre representação artística e realidade tenha uma longa tradição histórica no pensamento ocidental, da mimese platônica até os mais recentes debates sobre arte contemporânea; é comum estudar o Realismo situando-o na segunda metade do século XIX, época marcada pela consolidação da burguesia e pelo cientificismo positivista. Nesse contexto, entende-se Realismo como um método e uma postura em arte e literatura, cujas características são uma excepcional acuidade na representação de detalhes e um compromisso em descrever as coisas ‘como realmente são’, em geral com uma intenção moralizante ou política (Cf. WILLIAMS *apud* PELLEGRINI, 2007, p.139).

Esse realismo clássico ou mimético baseava-se no que Adorno chamou de “ingenuidade épica” (*apud* FIGUEIREDO, 2012, p.119), ou seja, a crença na possibilidade de uma narração objetiva. Esse

preceito foi sendo gradualmente questionado até o surgimento do romance moderno, quando se firmou a convicção de que a própria pretensão do narrador de representar a realidade já era, em si, ideológica; uma vez que, como afirma a mesma autora, “contar uma história significaria imprimir uma ordem ao caos dos acontecimentos e, de alguma forma, conferir sentido, através de um ardil discursivo, ao que não tem sentido” (2012, p.121). Esse ceticismo em relação à possibilidade de uma representação objetiva foi se acentuando até pôr em xeque o que se convencionou chamar de Realismo.

Entretanto, mesmo após o advento das vanguardas modernistas do início do século XX, quando passou a ser visto como sinal de conservadorismo e atraso, o Realismo não esgotou seu potencial estético; continuou “esmaecido no convívio com outras soluções expressivas, para ressurgir agora com força, suscitando novas interrogações” (PELLEGRINI, 2017, p.138), sob a forma de um “realismo refratado”, o qual traduziria as condições específicas de sociedades periféricas contemporâneas, a saber: “caos urbano, desigualdade social, violência crescente, combinados com a sofisticação tecnológica das comunicações e da indústria cultural” (PELLEGRINI, 2017, p.138).

Assim, entendido não mais como “um conjunto de convenções literárias, mas como um impulso inerente ao próprio ato de narrar” (PELLEGRINI, 2012, p.12), o realismo foi se mantendo, ao longo do tempo, e se adaptando à especificidade de diferentes momentos históricos. De fato, asseveram alguns críticos e estudiosos, nossa época seria marcada por uma “fome de real”, exemplificada pelo sucesso editorial de “formas literárias que se aproximam da ‘realidade’ e da experiência comum” (SCHØLLHAMMER, 2013, p.155), tais como documentários, biografias, relatos de viagem, depoimentos, diários, blogs etc.; e, sobretudo, romances históricos, como é o caso de *Meio Sol Amarelo*, de Chimamanda Ngozi Adichie.

Autora preocupada com os efeitos continuados da colonização na África, mais precisamente, em seu país natal, a Nigéria, Adichie nasceu em Enugu (1977), mas cresceu na cidade universitária de Nsukka, em cujo campus seus pais trabalhavam. Começou a estudar medicina, mas abandonou após um ano e meio, para seguir a carreira literária. Publicou seu romance inaugural, *Purple Hibiscus* (Hibisco

Roxo), em 2003 e o segundo romance, *Half of a Yellow Sun* (Meio Sol Amarelo), três anos depois. Em 2009, foi a vez do volume de contos *The Thing around Your Neck* (A Coisa em Volta de Teu Pescoço). No ano de 2013, publicou seu terceiro e mais recente romance, *Americanah*, baseado em sua experiência pessoal nos EUA. Além disso, vem se notabilizando por textos como *Sejamos Todos Feministas* (2014) e *Para Educar Crianças Feministas: um Manifesto* (2017).

Segundo o romancista e crítico queniano Ngugi wa Thiong'o, a literatura africana pode ser definida em três estágios: a era da luta anticolonial; a era da independência e a era do neocolonialismo. Numa perspectiva semelhante, os críticos costumam dividir os escritores nigerianos em três gerações: primeira geração, formada por escritores que publicaram obras antes ou logo após a independência (1960), como Chinua Achebe; segunda geração, constituída pelos escritores cujas obras foram publicadas após a Guerra Civil Nigeriana (1967-1970); e escritores de terceira geração, que publicaram a partir de meados dos anos 1980. Essa última é caracterizada pelos seguintes aspectos: ambientação urbana; privação de direitos e degradação das relações sociais, sob governos despóticos e corruptos; foco nos processos de leitura/escritura; tema do encarceramento e uma "estética do trauma" (ADESAMÍ; DUNTON *apud* DE MEY, 2011, p.07). E a essa terceira geração que pertence Chimamanda Ngozi Adichie.

Seu romance *Meio Sol Amarelo* (2006) trata de dois períodos, o início e o final dos anos '60, de crucial importância na história da Nigéria, uma vez que, no final dos anos '60, o país se envolveu num conflito sangrento e violento: A Guerra de Biafra (1967 - 1970)³⁵. Adichie se alterna entre esses dois períodos no romance, o qual também é atravessado por uma narrativa menor, denominada O Mundo Estava Calado Quando Nós Morremos. Nas partes sobre o início dos anos '60, os eventos que conduzem ao conflito são esboçados e os principais personagens apresentados. São eles:

Ugwu – Um garoto da aldeia Opi, empregado na casa de

35 Sobre o contexto da Guerra de Biafra, consultar. África desde 1935. Editor Ali A. Mazrui, editor assistente Christophe Wondji. Trad. MEC – Centro de Estudos Afro-Brasileiros da Universidade Federal de São Carlos. 2.ed. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2011. [Coleção História Geral da África; v.8].

Odenigbo. Sob a orientação deste e, depois, de Olanna, ele continua sua educação e desenvolve suas habilidades literárias, que progridem durante todo o romance. Ugwu tenta manter contato com a irmã, Anulika, bem como cuidar da saúde e do bem estar da mãe. Nas horas vagas, é frequentemente dominado pelos interesses amorosos típicos da adolescência. Sua vida é violentamente interrompida quando é obrigado a um alistamento forçado no exército de Biafra, no qual testemunha e participa de terríveis batalhas e também de um estupro coletivo.

Odenigbo – Um professor de matemática na universidade de Nsukka, cujas fortes opiniões fazem com que alguns personagens o rotulem de “revolucionário”. Ele defende o socialismo e o tribalismo em oposição ao capitalismo e ao Pan-africanismo ou ao nacionalismo. Obrigado a abandonar seu posto de professor, ele se torna ativo na causa da guerra. Sua vida pessoal é dominada pelo relacionamento e posterior casamento com Olanna. Ele é o pai de Baby, embora Amala – uma moça de aldeia – seja a mãe da menina. Além disso, ele tem um relacionamento turbulento com a mãe e após sua morte inicia uma trilha escura de alcoolismo e depressão.

Olanna – Uma das três personagens através das quais o romance é narrado (as outras são Ugwu e Richard). Filha do Chefe Ozobia e irmã gêmea, mas não idêntica, de Kainene, Olanna foi criada na Nigéria e fez universidade do Reino Unido. Ela é descrita como “irracionalmente bela” e sua aparência, com frequência, dita como os outros a tratam. Por exemplo, seus pais tentam usá-la como moeda de troca para assegurar bons negócios. Por isso, a relação com eles é tensa e ela gravita em direção à tia Ifeka e ao tio Mbaezi, que moram em Kano (no Norte), onde também vive um ex-namorado, Mohammed. Casada com Odenigbo e mãe adotiva de Baby, durante a guerra, ela trabalha como professora em Umuahia e, por fim, ajuda a irmã a tomar conta de refugiados em Orlu.

Kainene – é a irmã gêmea não idêntica de Olanna. Mulher opiniosa, independente e aparentemente fria, ela vive em Port Harcourt, onde administra os negócios do pai. No início da guerra, mostra-se fria e aproveita a situação para obter lucro. Contudo, depois que testemunha a crueldade do conflito, muda completamente e deixa

de gerir as empresas da família, para administrar um campo de refugiados. Desteminda, perto do final da Guerra de Biafra, ela tentar negociar além das linhas inimigas, atrás das quais desaparece.

Richard Churchill – é um escritor inglês que vem à Nigéria para explorar a arte Igbo-Ukwu. Inicialmente, ele se associa a expatriados, especialmente Susan, que se torna sua namorada. Porém, após conhecer Kainene, se fascina por ela. Ele se muda para Nsukka, onde dá aulas e tenta escrever um livro sobre a arte Igbo-Ukwu. Olanna o convida para fazer parte do círculo de intelectuais de Odenigbo. Feliz por testemunhar o nascimento da República de Biafra, Richard acredita que pode tornar-se um verdadeiro biafrense. Começa a escrever um livro sobre a guerra, mas logo percebe que a história não lhe pertence.

O “realismo traumático” em *Meio sol amarelo*

Embora a maioria dos filósofos ocidentais tenha negado a suficiência do real, apelando para explicações de ordem transcendente (ideia, espírito, alma do mundo etc.) ou alegando que o real é ininteligível, Clément Rosset postula que essa desavença filosófica tem origem não no fato de que “a realidade seja inexplicável, [...] mas sim no fato de que ela seja cruel” (1989, p.17). Para ele, deve-se entender por “crueldade”: 1) a natureza intrinsecamente dolorosa e trágica da realidade (insignificância e efemeridade de todas as coisas) e 2) seu caráter único e, conseqüentemente, inapelável (ROSSET *apud* DIAS; GLENADEL, 1984, p.18).

Vários pensadores e críticos, tomando por base conceitos lacanianos, concordam com a ideia de que o real é elusivo – por não se deixar representar, já que resiste à simbolização – e traumático – por consistir no encontro com uma falta. Schøllhammer (2013), por exemplo, lembra que Hal Foster propõe a existência de um realismo traumático, que ele identifica em exemplos da arte das últimas décadas do século XX – especialmente nas obras de Andy Warhol – e que expressariam os elementos mais cruéis, violentos e abomináveis da realidade, ligados inevitavelmente a temas radicais como sexo e morte.

Ao invés de representar a realidade reconhecível e verossímil, esse realismo “extremo” procura expressar os eventos com o mínimo de intervenção e mediação simbólica possível, provocando intensos efeitos estéticos de repulsa, desgosto e horror. Nessa perspectiva, a obra se tornaria referencial ou “real”, na medida em que fosse capaz de provocar “efeitos sensuais e afetivos parecidos ou idênticos aos encontros extremos e chocantes com os limites da realidade, em que o próprio sujeito é colocado em questão” (SCHØLLHAMMER, 2013, p.163).

É o que se pode perceber, por exemplo, no romance *Meio Sol Amarelo*, em cenas como a seguinte, em que a personagem Olanna se depara com seus tios, massacrados por homens da etnia Hauçá, em Kano, no norte da Nigéria:

Em Sabon Gari, a primeira rua estava vazia. Olanna viu a fumaça subindo feito uma grande sombra cinzenta antes mesmo de sentir o cheiro de queimado. “Fique aqui”, disse Mohammed, ao parar o carro na frente do compound de tio Mbaezi. Ela o viu correr. A rua parecia estranha, desconhecida; o portão estava quebrado, o metal, amassado no chão. Depois ela reparou no quiosque de tia Ifeka, ou o que restara dele: lascas de madeira, pacotes de amendoim largados na terra. Abriu a porta do carro e saiu. Parou alguns instantes por causa da luminosidade ofuscante e do calor que fazia, as chamas subindo pelo telhado, areia e cinzas fluuando no ar, antes de sair correndo rumo à casa. Parou ao ver os corpos. Tio Mbaezi estava de bruços, com o corpo retorcido, as pernas esparramadas. Alguma coisa branco-cremosa escorria do rasgo enorme aberto atrás da cabeça. Tia Ifeka estava na varanda. Os cortes em seu corpo nu eram menores, pontilhando braços e pernas como lábios

vermelhos meio abertos.

Olanna sentiu uma tontura aquosa em seus intestinos, antes que um entorpecimento tomasse conta do corpo e fosse parar nos pés (MSA, 2008, p.175-176)³⁶.

Ou nessa outra cena, do mesmo capítulo, na qual, após ter sido ajudada pelo ex-namorado Mohamed, ela consegue escapar de Kano num trem lotado de refugiados igbos, parte em direção ao sudeste do país e acaba testemunhando algo horrível:

... O trem era uma massa de metais frouxamente ligados, o trajeto, instável como se os trilhos fossem cruzados por lombadas, e, toda vez que a composição chacoalhava, ela era atirada contra a mulher a seu lado, e contra algo no colo dela, uma tigela grande, uma cabaça. Os panos que ela usava estavam salpicados de manchas borradas que pareciam de sangue, mas Olanna não tinha certeza. [...] A mulher com a cabaça lhe deu uma cotovelada de leve e chamou outras pessoas para que se aproximassem. “Bianu, vem ver”, disse ela. “Vem dar uma olhada.”

Abriu a cabaça.

“Dêem uma olhada”, disse de novo.

Olanna olhou dentro. Viu a cabeça de uma menina, a pele baça e cinzenta, o cabelo todo trançado, os olhos revirados para trás e a boca aberta. Continuou olhando por um tempo, antes de desviar a vista. Alguém gritou.

A mulher fechou a cabaça. “E sabe que eu levei um bom tempo”, disse ela, “para trançar o cabelo dela? Ela tinha um cabelo tão grosso” (MSA, 2008, p.177-178).

Trata-se de cenas, nas quais se envidencia a experiência traumática

36 *Meio Sol Amarelo*, doravante referido pela abreviação MSA.

do confronto com situações-limite. No caso de Olanna, a violência dos conflitos interétnicos que, posteriormente, desencadearão a Guerra Civil Nigeriana ou Guerra de Biafra.

DESEJO MIMÉTICO E VIOLÊNCIA

Parte da natureza violenta do real pode ser atribuída à rivalidade desencadeada pelo “desejo mimético” ou “imitação desejanete”. Segundo René Girard, “o desejo é essencialmente mimético, ele imita exatamente um desejo modelo; ele elege o mesmo objeto que este modelo” (*apud* KIRWAN, 2015, p.57). Além disso, postula o autor, o desejo tem uma estrutura triangular: em vez de ser uma relação linear única (Sujeito A deseja o objeto B; no caso de *Meio Sol Amarelo* – Igbos desejam o poder na Nigéria pós-colonial), teríamos três elementos: A (Igbos) apenas deseja B (poder) porque C (os líderes nortistas, apoiados pelas potências imperiais) direcionou sua atenção para este objeto de desejo B. Uma vez que o desejo dos Igbos é canalizado ou mediado pelos líderes nortistas, o ponto C do triângulo é denominado “mediador” ou “modelo” (GIRARD *apud* KIRWAN, 2015, p.52).

Ainda segundo Girard (2011), o potencial de rivalidade e conflito entre sujeito e modelo depende da distância entre eles. Quando a distância entre o sujeito e o modelo é grande (devido a barreiras sociais e culturais), não havendo perigo de entrarem em competição, temos o que ele denomina mediação externa. É o caso do ciúme que Ugwu tem do patrão Odenigbo e, depois, da esposa deste, Olanna.

Por outro lado, quando o sujeito e o modelo ocupam o mesmo espaço social, existindo a possibilidade de competirem entre si, temos o mais perigoso tipo de mediação: a mediação interna. Ambos circulam no mesmo estrato social e, desse modo, se engajam numa destrutiva interação mimética, que pode progredir da rivalidade e antipatia até o assassinato. É o caso da migração de Igbos para o norte da Nigéria. A convivência no mesmo espaço com a população Hauçá leva à rivalidade e a antipatia, que evoluem para massacres étnicos, retaliações e, posteriormente, para a malfadada guerra civil de secessão, a Guerra de Biafra, acima mencionada.

REALISMO INDEXICAL

Outra forma de realismo utilizado por Chimanda Ngozi Adichie em *Meio Sol Amarelo* é o que Schøllhammer denomina realismo indexical, isto é, um realismo não referencial que, ao invés de tentar uma representação mimética dos fatos, funciona como índice de realidade. Ao discorrer sobre o fato de que, na fotografia “o aspecto indicial é intrínseco à marca do raio de luz sobre a superfície fotosensível” (2013, p.175-176), o autor afirma que, “[a]ssim como a fotografia funciona como índice não representativo de contextualidade”, na ficção contemporânea, “a inclusão de nomes próprios, citações, cartas, desenhos, letras de música etc. cria uma espécie de realismo textual” (p.177), desequilibrando a relação entre ficção e documento.

É o que constatamos numa cena do capítulo 6 do romance, durante a qual professores da universidade de Nsukka e intelectuais discutem tanto música *High Life*³⁷, quanto a política nigeriana dos anos '60:

... Olanna levantou para mudar o disco. “Primeiro Rex Lawson, o meu favorito, depois eu ponho o Osadebe.”

“Ele é um pouco derivativo, não é não, esse Rex Lawson?”, perguntou o professor Ezeka.

“Uwaifo e Dairo são músicos bem melhores.”

“Toda música é derivativa, professor”, disse Olanna, em tom de brincadeira.

“Rex Lawson é um verdadeiro nigeriano. Não se apega a sua tribo kalabari; canta em todas as nossas principais línguas. Isso é original — e com certeza um motivo para gostarmos dele”, disse a srta. Adebayo.

“Esse é um motivo para não gostarmos dele”, retrucou Odenigbo. “Esse nacionalismo que significa que devemos aspirar à indiferença diante de nossas

37 **High Life** - Gênero musical que veio de Ghana, Serra Leoa e Nigéria nos anos 1920 e se espalhou para os outros países da África Ocidental. Caracteriza-se por alguns trompetes de cores chamativas e múltiplas guitarras. Também adquiriu recentemente sons de sintetizadores, através de artistas como Daddy Lumba.

próprias culturas é uma burrice.”

“Não percam tempo querendo saber a opinião de Odenigbo sobre música *High Life*. Ele nunca entendeu”, disse Olanna, rindo. “Ele gosta mesmo é de música clássica, mas odeia ter que admitir isso em público porque é um gosto ocidental demais.”

“A música não tem fronteiras”, disse o professor Ezeka.

“Mas sem dúvida alguma está enraizada na cultura, e as culturas são específicas, certo?”, perguntou Okeoma. “Não poderíamos dizer então que Odenigbo adora a cultura ocidental que produziu a música clássica?”

Todos riram e Odenigbo olhou para Olanna de um jeito que suavizava seus olhos. A srta. Adebayo voltou ao assunto do embaixador francês. Não achava que os franceses deveriam ter testado armas atômicas na Argélia, claro, mas não entendia por que importava tanto assim para Balewa cortar relações diplomáticas com a França. Ela parecia perplexa, o que não era comum nela.

“Está muito claro que Balewa fez isso porque quer desviar a atenção do pacto de defesa que assinou com os britânicos”, disse Odenigbo. “E sabe que fazer pouco dos franceses sempre vai agradar os patrões. Ele é o ordenança dos britânicos. Foram eles que o puseram lá, eles lhe dizem o que fazer, e ele faz, um verdadeiro modelo parlamentar, no melhor estilo de Westminster.”

“Sem modelo parlamentar de Westminster hoje”, disse o dr. Patel. “Okeoma prometeu ler uma poesia.”

“Eu já disse a vocês que Balewa fez isso simplesmente porque quer que os norte-africanos gostem dele”, disse o professor Ezeka.

“Que os norte-africanos gostem dele? Você então acha que ele está preocupado com os outros

africanos? O branco é o único padrão que Balewa conhece”, disse Odenigbo. “Não foi ele que disse que os africanos não estão preparados para se auto-governar na Rodésia? Se os britânicos o mandarem dizer que é um macaco castrado, ele diz.”

“Quanta bobagem”, disse o professor Ezeka. “Você está tergiversando.”

“Você se recusa a ver as coisas como elas realmente são!” Odenigbo mudou de posição na poltrona. “Estamos vivendo num período de grande perversidade branca. Os brancos estão desumanizando os negros da África do Sul e da Rodésia, fermentaram o que ocorreu no Congo, não querem deixar os negros norte-americanos votar, não querem deixar os aborígenes australianos votar, mas o pior de tudo é o que estão fazendo aqui. Esse pacto de defesa é pior do que o apartheid e a segregação, mas nós não percebemos. Eles estão controlando a gente por trás das cortinas. E isso é muito perigoso!”

Okeoma debruçou-se para mais perto de Richard. “Esses dois não vão me deixar ler o poema hoje” (MSA, p.133 – Ênfase minha).

Como elementos indicativos de “realismo indexical” em *Meio Sol Amarelo*, além da referência a políticos históricos e cantores da época, como visto acima, podemos citar ainda os fragmentos de discursos proferidos por líderes dos dois lados do conflito, como os pronunciamentos de autoridades da Nigéria e da República de Biafra; bem como trechos e expressões nas línguas Hauçá e Igbo que permeiam todo o romance.

O REAL COMO DISCURSO E O “REAL DOMESTICADO”

De acordo com Vera Lúcia Follain Figueiredo, ao invés de um realismo clássico ou mimético, baseado na representação, atualmente “a ênfase recai num realismo de base documental, apoiado na narração

que se assume como discurso. Na impossibilidade de atingir uma verdade última, o real seria o real de cada indivíduo e, portanto, um fenômeno da ordem da construção discursiva” (2012, p.124).

Além disso, lembra a autora, haveria uma consciência crescente de que “a mídia não está face a face com o caos do mundo”, mas antes, “no fim de uma longa cadeia formada por uma multiplicidade de agências locais e internacionais, que já lhe entregam um real domesticado ao qual ela vai imprimir sua moldura” (p.130).

Sobre esse aspecto, é muito ilustrativa uma cena do capítulo 14 do romance, em que o personagem Richard Churchill se exaspera com a cobertura eivada de preconceitos, que a imprensa britânica faz da Guerra de Biafra:

Os artigos o irritavam. “Antigos ódios tribais”, escrevera o *Herald*, “eram o motivo desses massacres”. A revista *Time* saiu com uma matéria intitulada MAN MUST WHACK, frase escrita no para-choque de algum caminhão nigeriano. Só que o jornalista tomou a palavra *whack* no sentido literal, de golpear, surrar, e se pôs a explicar que os nigerianos eram tão naturalmente propensos à violência que chegavam a escrever sobre a necessidade dela nos para-choques dos caminhões de passageiro. Richard mandou uma carta enfezada à *Time*. No inglês crioulo dos nigerianos, escreveu ele, *whack* significa comer, O HOMEM TEM DE COMER. Ao menos o *Observer* fora mais habilidoso quando escreveu que, se a Nigéria sobrevivera ao massacre dos igbos, sobreviveria a qualquer coisa. Porém havia um vazio em todos os relatos, ecos de irrealidade. [...].

Richard resolve escrever um artigo e enviá-lo aos jornais ingleses:

É imperativo lembrar que o primeiro massacre do povo igbo, ainda que em escala muitíssimo menor

do que a ocorrida recentemente, foi em 1945. A carnificina de então foi precipitada pelo governo colonialista britânico, que culpou os igbos por uma greve nacional, mandou fechar os jornais em língua igbo e, de maneira geral, incentivou o sentimento anti-igbo. A noção, portanto, de que as matanças recentes são fruto de um ódio “antiquíssimo” é enganosa. As tribos do Norte e do Sul mantêm contato há muito tempo, pelo menos desde o século IX, como atestam as magníficas contas encontradas no sítio histórico de Igbo-Ukwu. Não há dúvida de que os dois grupos guerrearam e fizeram escravos, mas não se massacraram dessa forma. Se isso é ódio, então é um ódio bem recente. E foi causado, basicamente, pelas políticas informais de dividir e dominar impostas durante o período colonialista britânico. Políticas que manipularam as diferenças entre as tribos e garantiram que a união jamais se concretizaria, o que tornou muito mais prática a governança de um país tão grande.

Para o qual, obtém essa reveladora resposta:

Richard enviou-o ao *Herald*. Ao receber a resposta, duas semanas depois, rasgou a carta, depois de lê-la. A imprensa internacional estava, em suma, saturada de relatos de violência na África, e a matéria de Richard era especialmente morna e pedante, escrevera o subeditor, mas quem sabe Richard pudesse fazer um artigo enfocando o lado humano? Contando se por acaso eles entoavam alguma reza tribal, enquanto executavam os assassinatos, por exemplo. Se eles comiam partes do corpo, como faziam no Congo. Haveria uma maneira de tentar entender, de fato, a mente desses povos? (MSA, 2008, p.197).

Note-se a ironia de exigir que se enfoque “o lado humano” de pessoas que, na visão preconceituosa e distorcida do editor inglês do *Herald*, se comportariam como canibais primitivos. Pode-se afirmar que boa parte do “real domesticado” em que investe a mídia nacional ou internacional se alimenta de estereótipos e que essa mesma mídia resiste a qualquer tentativa de desconstruí-los.

RETORNAR SEM VOLTAR AO MESMO.

É importante ter em mente o que adverte Antonio Pedro Pita, quando discorre sobre a persistência do realismo na arte e na literatura contemporâneas: “[r]egressar à realidade, em arte, não supõe regressar ao realismo, significa distanciar-se da captação fotográfica do mundo, pôr a questão da história e da historicidade e trazer a primeiro plano o dever histórico-social” (2012, p.16). É isso que se pode ver no diálogo abaixo, em que Odenigbo e colegas da Universidade de Nsukka discutem sobre identidade:

A conversa ficava mais clara, ouvida da sala, e era mais fácil decifrar o que o professor Ezeka dizia. Da cozinha, era quase impossível escutar o homem. “Nós devíamos organizar uma grande reação pan-africana ao que está acontecendo no Sul dos Estados Unidos...”, disse o professor Ezeka.

O Patrão cortou-o na hora. “Você bem sabe que o pan-africanismo é fundamentalmente um conceito europeu.”

“Você está tergiversando”, retrucou o professor Ezeka, balançando a cabeça com a superioridade de sempre.

“Talvez seja uma noção europeia”, disse a srta. Adebayo, “mas, de uma perspectiva global, somos todos uma única raça.”

“Que perspectiva global?”, perguntou o Patrão. “A perspectiva global do homem branco! Será que você não percebe que nós não somos todos iguais, exceto na visão de quem é branco?” A voz do Patrão se alterava com facilidade, Ugwu já notara isso, e, lá pela

terceira dose de conhaque, ele começava a gesticular com o copo, debruçado para frente até ficar sentado quase na beirada da poltrona. Tarde da noite, quando o Patrão já estava na cama, Ugwu sentava na mesma poltrona e se imaginava falando em inglês fluente, conversando com convidados imaginários, todos fascinados, usando palavras como descolonização e pan-africanismo, moldando sua voz conforme a do Patrão, e mexendo e remexendo o corpo até também ficar na beiradinha da poltrona.

“Claro que nós somos todos iguais, todos temos a opressão branca em comum”, disse a srta. Adebayo, secamente. “O pan-africanismo é simplesmente a resposta sensata.”

“Claro, claro, mas o que eu digo é que a única identidade autêntica para um africano é sua tribo”, disse o Patrão. “Eu sou nigeriano porque um branco criou a Nigéria e me deu essa identidade. Sou negro porque o branco fez o negro ser o mais diferente possível do branco. Mas eu era igbo antes que o branco aparecesse.”

O professor Ezeka bufou e balançou a cabeça, com as pernas finas cruzadas. “Mas você só tomou consciência de que era igbo por causa do homem branco. A ideia do pan-igbo só surgiu por causa da dominação dos brancos. Você tem que entender que tribo, hoje em dia, é um produto tão colonialista quanto nação e raça.” O professor Ezeka tornou a cruzar as pernas.

“A ideia do pan-igbo já existia muito antes da chegada do branco!”, gritou o Patrão. “Vá perguntar aos mais velhos em sua aldeia sobre a história.”

“O problema é que Odenigbo é um tribalista irremediável e temos que mantê-lo calmo”, disse a srta. Adebayo (MSA, 2008, p.30-31).

Note-se que mais do que tentar capturar detalhes ‘reais’, a autora se preocupa em tematizar as questões ideológicas e os contexto histórico, dos quais se originavam as ideias que circulavam à época dos eventos narrados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessa breve incursão ao romance *Meio Sol Amarelo* de Chimamanda Ngozi Adichie, percebemos que ele se insere na grande corrente de produções literárias recentes e/ou contemporâneas, sobretudo de sociedades ditas periféricas — como a Nigéria e o Brasil — em que se verifica uma persistência do realismo, não mais como um conjunto de posturas estéticas datadas, mas como uma atitude narrativa que se manifesta sob diferentes contextos.

Embora não partilhem mais da “ingenuidade épica” que fundamentava o Realismo clássico ou mimético, os autores contemporâneos alimentam a “fome de real” que, segundo muitos estudiosos, caracteriza nossa época. Vimos que essa persistência se configura através das diferentes formas de um “realismo refratado” (PELLEGRINI), modificado no contato com situações históricas e sociais específicas.

Percebemos ainda que essa persistência costuma assumir a forma de um “realismo traumático” (FOSTER), que enfatiza temas radicais, ligados ao sexo, à morte e às situações limites, como as vividas pelos personagens de *Meio Sol Amarelo*; mas também pode aparecer sob a forma sutil de um “realismo indexical”, ou seja, através de um conjunto de “índices não representativos de contextualidade” (SCHØLLHAMMER), como a referência aos nomes de personalidades históricas — políticas ou artísticas — igualmente verificada no romance.

Finalmente, convém lembrar que, apesar de suas diversas formas de manifestação, todos esses realismos parecem manter um ponto comum: a ideia de que voltar à realidade “não é voltar ao conhecido” (PITA), não significa retomar a verossimilhança por si, mas antes criar um contraponto ao “real domesticado” (FIGUEIREDO), produzido pela mídia, de modo a estabelecer uma “equiparação entre a representação do mundo e a realidade social” (JAGUARIBE, 2007, p.17).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Meio sol amarelo**. (Trad.) Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Half of a Yellow Sun**. New York: Anchor Books, 2006.

DE MEY, Joke. **The Intersection of History, Literature and Trauma in Chimamanda Ngozi Adichie's Half of a Yellow Sun**. Gent, Bélgica: Universidade de Gent, 2011, [pdf]

DIAS, Angela Maria. “Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente”. In.: DIAS, Angela Maria & GLENADEL, Paula (Orgs.). **Estéticas da crueldade**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p.15-24.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. “Novos realismos, novos ilusionismos”. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.119-132.

FOSTER, Hal. “O retorno do real”. In: **O retorno do real**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p.123-159.

GIRARD, René. “Violência e reciprocidade”. In.: **Aquele por quem o escândalo vem**. São Paulo: É realizações, 2011, p.31-58.

JAGUARIBE, Beatriz. “Modernidade cultural e estéticas do realismo” In: **O choque do real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p.15-41.

KIRWAN, Michael. “O desejo mimético”. In: **Teoria mimética**. São Paulo: É realizações, 2015, p.47-86.

PELLEGRINI, Tânia. “**Realismo: postura e método**”. In: Letras de Hoje. Porto Alegre, v.42, n.4, p.137-155, dezembro 2007.

PELLEGRINI, Tânia. “**Realismo: modos de usar**”. In: Estudos de literatura brasileira contemporânea, n.39, jan./jun., 2012, p.11-17.

PITA, Antônio Pedro. “O neo-realismo entre a realidade e o real”. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs.). **Novos realismos**. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.13-28.

ROSSET, Clément. “O Princípio de realidade” e “O princípio de incerteza” In: **O princípio de crueldade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.11-49.

SCHØLLHAMMER, Eric. “Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação”. In: **Cena do crime**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.55-186.

ŽIŽEK, Slavoj. **Bem-vindo ao deserto do Real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. (Trad.) Paulo Cezar Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

MARCAS DO REAL EM *AMKOLLEL*, O *MENINO FULA* DE AMADOU HAMPÂTÉ BÂ

Gabriela da Paz Araújo

INTRODUÇÃO

A literatura africana tem se tornado elemento propulsor do rol de estudos de diversos pesquisadores. O diálogo entre produções literárias e o universo histórico é uma constante, sobressaindo-se um panorama temático diverso que circunscreve, na maioria das vezes, o contexto histórico vivenciado pelos literatos, dos quais emanam os textos.

Dessa forma, diversos temas tornam-se recorrentes aos variados gêneros literários produzidos nesse cenário, tais como a oralidade, a identidade, a colonização, a descolonização, o pós-colonial e a memória, como também sugere diversas análises críticas a respeito do que abordam as criações literárias evidenciadas nesse contexto.

A literatura africana pós-colonial enfrenta desafios oriundos do seu processo de formação histórica. Sobre isso, Inocência Mata (2000) afirma que essa literatura é quase um projeto de investigação e compreensão por meio do processo de colonização. Os significados presentes nas produções pós-coloniais refletem os potenciais nacionais, por meio de uma construção pautada pelos mecanismos de negociações de sentido e alteridades. Nesse sentido, ainda segundo a autora, as literaturas africanas buscam propor que as identidades nacionais, regionais, culturais, socioeconômicas, estéticas, sejam geradas a partir da capacidade de aceitação das diferenças, presentes

nas diversas esferas sociais.

De acordo com Ângela Maria Dias (2004), tanto a literatura contemporânea como o cinema atual são frutos do cenário no qual estamos inseridos. Cada linguagem expressa à sua maneira “mais ou menos crítica ou contaminada pelo clima sádico dominante” (p.21), busca dramatizar nossos problemas contemporâneos.

Os Estudos Literários veem sofrendo alterações epistemológicas, ocasionadas a partir das novas organizações e contingências do que se denominou de pós-modernidade, fruto do envolvimento de diversos campos como o histórico, o econômico, o social, o literário, entre outros. A partir disso, abre-se espaço para estudos multiculturais e interdisciplinares de análises do real como elemento propulsor na constituição de obras literárias.

Nesse contexto, o presente artigo busca investigar as marcas do real presentes em *Amkollole, o menino fula* de Amadou Hampâté Bâ, a partir do entendimento que o sistema literário permite o diálogo constante com outros temas que abrem a possibilidade de uma nova composição e concepção de mundo, prevalecendo posturas dialógicas geradas/organizadas por meio de uma complexa realidade, principalmente quando a noção de autor se funde com o de narrador e, conseqüentemente, com a de personagem, possibilitando o surgimento de diversas situações autobiográficas da atualidade, como no livro em estudo, no qual a história do Mali e a de Amadou Hampâté Bâ se encontram na constituição de sua trama autobiográfica.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS SOBRE A OBRA

O livro *Amkollole, o menino fula* é a expressão da reconstrução da memória de um homem de mais de 80 anos, Amadou Hampâté Bâ. Filho de Hampâté Bâ e Kadidja Diallo, Amadou Hampâté Bâ nasceu em 1900, no cenário da alta brousse³⁸. Baseado em suas lembranças, faz relatos de fatos que marcaram sua trajetória em meio à região da savana africana do Mali, principalmente em Bandiagara, lugar

38 Formação estépica da África, caracterizada por vegetação rasteira de gramíneas misturadas com algumas árvores e arbustos. Também qualquer área fora do perímetro da cidade. Em português, a palavra mais aproximada seria “sertão” (BÂ, 2003, p.26).

onde os fulas viviam. Questões importantes ganham destaque na obra, como a oralidade, as religiões, a família, o papel da mulher na sociedade, as relações sociais advindas da política, de amizades, na colonização e nas associações de idade, além da presença do contexto histórico.

Amkoulel e Bâ, dois nomes que nomeiam uma pessoa só. Os nomes indicam os laços que ligam a obra ao autor. Bâ recebeu o apelido Amkoulel de seu amigo Koulel, por conta de sua afinidade, assim como descreve:

[...] o grande contador de histórias e tradicionalista Koulel, que na minha tenra infância havia se ligado a mim a ponto de me apelidarem “Amkoulel” (quer dizer, “o pequeno Amadou de Koulel” ou “filho de Koulel”) (BÂ, 2003, p.75).

A África descrita por Bâ é um cenário onde as relações sociais são estabelecidas com respeito entre os povos que ali habitaram, mas a fome, os espetáculos horríveis e a guerra, também afligiram esse mundo tão maravilhoso descrito pelo narrador.

A colonização é criticada e, ao mesmo tempo, a forma como os nativos vão adaptando-se aos colonizadores é exaltada, pois aprendem a nova cultura, bem como a língua imposta: “como instrumento precioso de comunicação entre etnias que falavam a mesma língua e, também como porta de acesso ao mundo exterior” (BÂ, 2003, p.327).

O SUJEITO E A IDENTIFICAÇÃO DO TERRITÓRIO

A literatura possui um papel importante quanto à imagem/identidade de uma sociedade/nação. Segundo Inocência Mata (2007), o texto literário é um documento que traz representações artísticas do imaginário cultural. Nesse sentido, a literatura é considerada um objeto simbólico por ser muito importante para a construção da imagem da sociedade.

A constituição das identidades contemporâneas não se resume ao plano local, regional, nacional, mas vai além, pois adquire uma dimensão transnacional, promovendo o que se pode chamar de um

novo cosmopolitismo.

A ideia de território, de uma identidade pela região, iniciou-se com o surgimento do Estado-Nação Ocidental, passando pela Revolução Industrial. No entanto, essa visão identitária foi fundamentada por meio de dois pilares: a dominação estatal e a autoidentificação dos sujeitos. Em contrapartida, vivemos uma realidade na qual tais tipos de conceitos precisam ser urgentemente revistos. A mobilidade de pessoas, ideias, produtos e a reafirmação identitária são elementos integrantes de um panorama cultural que precisa ser mais bem entendido. Nos países onde ocorreu a colonização, esse panorama cultural se faz mais complexo, principalmente na África pós-colonial. Segundo Moraes:

Nos países de formação colonial notadamente os da periferia ultramarina ou do capitalismo hipertardio, a questão nacional emerge com vigor num quadro de identidade problemática. A ruptura com laços tradicionais de dominação (os coloniais) implicava a construção de um novo Estado. O fato de que, na maioria dos casos, tais processos tenham transcorrido como modernizações conservadoras, não minimiza a necessidade de construir novas formas de legitimação da unidade “nacional” por outro lado, tais países também conhecem certa sociabilidade. São países que se originaram de processos de expansão territorial e ocupação de espaços (MORAES, 1991, p.168).

As questões que envolvem os debates sobre espaço e território suscitam a ideia de que os processos que os envolvem estão continuamente em transformação. Nesse sentido, destacamos a ideia de desterritorialização, processo realizado a partir da mobilidade e de território como espaço geográfico natural, delimitado por fronteiras bem definidas, como salienta Esteves:

A territorialidade deixa de ser mero espaço físico,

embora os deslocamentos físicos existam e também sejam significativos, ajudando a definir outro território, mais amplo e ao mesmo tempo fugidio e movente, o espaço dos códigos (2010, p.126).

Ao tomarmos o termo “fronteira”, é pertinente destacar as raízes etimológicas da palavra. Segundo o dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, a palavra fronteira teria vindo do francês *frontier* (c.2913), em fins do século XIV. Referia-se aos limites do território de um estado. Essa acepção é pautada pela ideia de que a palavra fronteira tenha vindo a partir da forma feminina do adjetivo *frontier*: limítrofe, ou seja, “que se situa ou vive nos limites de uma extensão, de uma região etc. que tem limites comuns” (HOUAISS, 2001).

Um território, entre fronteiras, abarca a problemática identitária, que compreende “aquelas formações de identidades que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas dispersadas para sempre de sua terra natal” (HALL, 2011, p.88-89). Nesse sentido, esse espaço tênue entre dois lugares é denominado de “entrelugar³⁹”. O sujeito que se localiza, ou tenta localizar-se, em meio as fronteiras culturais difusas não possui uma unidade cultural por estar instaurado na estreiteza da fronteira com um apanhado de elementos em constante movimento, que gera a consciência de um não pertencimento. O sujeito deste “entrelugar” é tomado pela falta de definição de qual é, afinal, sua identidade. Para Bâ,

A condição mais importante de todas, porém é saber renunciar ao hábito de julgar tudo segundo critérios pessoais. Para descobrir um novo mundo, é preciso saber esquecer o próprio mundo, do contrário o pesquisador estará simplesmente transportando seu mundo consigo ao invés de manter-se “à escuta”. [...] Se queres saber quem sou, Se queres

39 Com base na leitura do que diz Silviano Santiago em seu texto *Literatura nos trópicos* (2000), entendemos o entrelugar como uma estratégia que possibilita a interação de temas consideráveis, ou até mesmo a introdução de um mesmo tema em conjunto, perspectivas ou situações diferentes.

que te ensine o que sei, deixa um pouco de ser o que tu és e esqueces o que sabes (HAMPATÉ BÂ, 1982, p.218).

Momentos históricos e epistemológicos podem representar a fronteira espaço-temporal. Entre o colonialismo e o pós-colonialismo se estabelece, por exemplo, o espaço limítrofe que se configura como um momento de transição. Pressuposições são estabelecidas, como indefinição e expectativa, até que um novo sistema seja estabelecido.

Em África, o processo de descolonização se deu de forma tardia. A literatura, por sua vez, se estabeleceu como um veículo libertário por ser responsável pelos registros de momentos que cercam o processo de antes, durante e depois da colonização. A literatura é, portanto, um subsídio para os sujeitos que já não são mais o que antes eram, e nem sabem o que virão a ser. Como no caso de Bâ que se sente diferente ao deixar seu país.

A voz do guarda reiterando a pergunta me tirou do devaneio. Eu não era mais um menininho mimado e protegido pela mãe, mas um “senhor patrão” cujas ordens eram esperadas por um guarda de circunscrição armado de mosquetão a baioneta e seis fortes marinheiros. Não sei como, veio-me aos lábios uma fórmula ouvido muitas vezes dos oficiais em Kati e que pronunciei com ar sério, reforçado-a com um gesto enérgico: “Bem, se todos estão prontos, avante, em frente!” O mais grave é que, de repente, me senti todo orgulhoso de mim mesmo. Usando o quepe colonial, esquecendo por um instante meus status de “escrivão temporário a título essencialmente precário e revogável”, eu me tomava por um grande chefe... [...] Olhei para frente. A proa da embarcação fendia as águas sedosas e límpidas do velho rio cuja corrente levava, como que para me arrastar mais depressa em direção ao mundo desconhecido

que me esperava, à grande aventura de minha vida de homem (BÂ, 2003, p.350).

A ideia de território passa o que se estabelece sobre o mesmo, como simples constituinte do Estado, assumindo a configuração do processo de territorialização. Nesse sentido, o termo território, quando visto por meio de uma concepção mais integralizadora, é considerado como um espaço relacional de confronto, além de seus elementos serem considerados como constituintes desse processo, as múltiplas dimensões históricas culturais, temporais e sociais. Território é, portanto, entendido aqui, como um elemento fruto das relações de poder e sentido, se constituindo, respectivamente, por meio da dominação e por meio de algum tipo de apropriação que pode ocorrer tanto de forma individual como de forma coletiva. Nesse sentido, argumenta Haesbaert que

Assim como a territorialização pode ser construída no movimento, sobre o qual exercemos nosso controle e/ou com o qual nos identificamos, a desterritorialização também pode ocorrer através da “imobilização”, pelo simples fato de que os “limites” do nosso território, mesmo quando claramente estabelecidos, podem não ter sido definidos por nós e, mais grave ainda, estar sob o controle ou o comando de outros (2007, p.236-237).

Este pesquisador brasileiro debate questões que partem da ideia de território, se estendem a de territorialidade e culminam com a proposta da noção de multiterritorialidade. “A multiterritorialidade, (...) aparece como uma alternativa conceitual dentro de um processo denominado por muitos como “desterritorialização” (Idem, 2007, p.19). Nesse sentido, o que os indivíduos vivenciam vai bem mais além do que a perda ou a destruição de seus territórios, mas “estamos na maior parte das vezes vivenciando a intensificação e complexificação de um processo de (re)territorialização muito múltiplo, multi-territorial” (Ibidem, 2007, p.19).

A palavra *território*, etimologicamente, vem do latim *territorium* que significa pedaço de terra apropriado. O vocábulo latino *terra* está associado ao significado da palavra território, pois estreita sua ligação com a terra, seja por uma concepção materialista ou idealista (Cf. CRESPO, 2010).

Haesbaert argumenta sobre tal denominação:

De qualquer forma, duvidosa ou não, é interessante salientar essa analogia, pois muito do que se propagou depois sobre território, inclusive a nível acadêmico, geralmente perpassou diretamente estes dois sentidos: um predominante, dizendo respeito à terra e, portanto a território como materialidade, outro, minoritário, referindo aos sentimentos que o 'território' inspira (por exemplo, de medo pra quem dele é excluído, de satisfação para aqueles que dele usufruem ou que com ele se identificam) (Ibidem, 2009, p.43-44).

Para o entendimento do que propomos, é necessária a distinção entre o que é espaço e território. Para Milton Santos, “o espaço é um verdadeiro campo de forças cuja formação é desigual. Eis a razão pela qual a evolução espacial não se apresenta de igual forma em todos os lugares” (1978, p.122). Nesse contexto, o conceito de espaço é compreendido como um conjunto de formas representativas que englobam as relações sociais do passado e do presente. Além de dar ênfase às estruturas que compreendem as relações presentes na contemporaneidade, manifesta-se por meio de diferentes processos e funções. Segundo o autor,

O espaço, por suas características e por seu funcionamento, pelo que ele oferece a alguns e recusa a outros, pela seleção de localização feita entre as atividades e entre os homens, é o resultado de uma práxis coletiva que reproduz as relações sociais, [...] o espaço evolui pelo movimento da sociedade atual

(SANTOS, 1978, p.171).

Santos defende a ideia de que o espaço organizado pelo homem é uma estrutura subordinada/subordinante, como de um resto todas as estruturas sociais. Desse modo, o termo *espaço* é evidenciado não apenas como um reflexo social, mas como um fator social. O espaço é, portanto, fruto dos processos sociais. Para ele o importante é considerar o espaço como uma totalidade, formado a partir de diversos processos que englobam o passado e o presente das relações realizadas através de funções e formas. Além da esfera social, o espaço compreende a estância humana. Nesse contexto, o espaço social compreende o espaço humano, lugar de vida e trabalho.

Para Santos, “a utilização do território pelo povo cria o espaço” (1978, p.145). Esse pensamento representa um dado fixo, no qual o território é considerado imutável em seus limites. Para a constituição deste trabalho, entendemos o território como um elemento construído e desconstruído por diferentes relações de poder e atores envolvidos, no processo de identificação ou negação de suas identidades.

O NOVO REALISMO: ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

Para pensarmos na narrativa realista de hoje, é necessário retomar o realismo do século XIX. Assim evidenciado por Adorno ao afirmar que o romance nasce realista, pois o narrador se esforça para contar, sem distorções, aquilo que acontecia na sociedade. No entanto, essa prática, ao longo do tempo, apresentou contradições entre a universalidade do pensamento e a resistência que o acontecimento singular lhe opunha. O autor ainda afirmar que a busca da objetividade representa uma ingenuidade épica, por esbarrar no particular, mesmo estado dissolvido no universal.

Dessa forma, a objetividade torna-se questionável a partir de que nenhum subjetivo acontece sem transformar a matéria. Para Figueiredo, é importante a distinção apresentada por Adorno quanto ao romance realista típico e o romance moderno. Enquanto o primeiro apresenta reflexões de ordem moral, ou seja, o narrador toma partido contra as ações de determinados personagens; no segundo, se toma posição contra a mentira da representação, na verdade, contra

o próprio narrador que objetiva corrigir sua inevitável perspectiva.

Quanto mais firme é o apelo ao realismo da exterioridade presente na dissolução subjetiva do romance, maior é a contradição entre a sua pretensão que se configura na tentativa de escrever um “foi assim”, mas que se torna um “como se”. É abalada, então, a objetividade épica, e a estética realista é posta em xeque.

Na ficção moderna, é indagado o próprio sentido de narrar. Nesse contexto, a rejeição das convenções realistas é fruto da incoerência da própria realidade. No entanto, o realismo não morre, a categoria do real é recuperada pelo registro do depoimento do outro. Assim, ao ser usada a primeira pessoa pelo narrador, ele se autoparodia ao ponto de relativizar qualquer certeza. Já o narrador intelectual ganha novas funções em determinadas produções literárias, podendo ser ouvinte e escrevente das palavras do outro. Nesse caso, o posicionamento do escritor é comparado ao de um antropólogo. Assim, uma nova proposta de realismo surge, derivada do “deixar falar o outro”. O romancista, segundo Figueiredo, “quer servir apenas de veículo para que se ouçam outras vozes” (2012, p.123).

As obras realistas tradicionais, representavam o mundo tal como ele é. Já a vertente do realismo predominante hoje, caracteriza-se por envolver o narrador com o fato narrado. Permite-se, ao leitor, aproximar-se de verdades parciais. A “ênfase não recai num realismo da representação, mas em um realismo de base documental, apoiado na narração que se assume como discurso” (FIGUEIREDO, 2012, p.123).

Atingir uma verdade única é impossível. O real caracteriza-se por ser um fenômeno da ordem da construção discursiva. Nesse sentido, é deixada de lado qualquer pretensão de universalidade como também é renunciada a ideia de falar pelo outro.

Contemporaneamente, a crescente ficcionalização do real na mídia, bem como o processo de naturalização do realismo na ficção, são elementos responsáveis por mudar características que configuram o reconhecimento do mundo e da própria realidade. Nesse sentido, afirma Sibília

[...] se o paradoxo do realismo clássico consistia em

inventar ficções que parecessem realidades lançando mão de todos os recursos de verossimilhança imagináveis, hoje assistimos a outra versão desse aparente contrassenso: uma ânsia por inventar realidades que pareçam ficções (1967, p.249).

Nossa sociedade caracteriza-se pelo crescente desenvolvimento tecnológico, além do constante empenho midiático na produção e disseminação de conteúdo. Dessa forma, “jamais soubemos tão pouco a diferença entre o real e a ficção” (DIAS, 2004, p.16). Ainda segundo Dias, a perspectiva atual diverge do que compreendemos por realismo por não privilegiar a visão em sua totalidade e a vocação de forma integradora, preferindo “deslizar, descrever, perceber plástica e extensivamente panoramas e personagens, sem a obrigação conclusiva ou o empenho totalizador (2004, p.17).

Pita argumenta que o regresso à realidade, em arte, não supõe um regresso ao realismo, significa certo distanciamento do que se entende como uma fotografia do mundo, “pôr a questão da história e da historicidade e trazer a primeiro plano o devir histórico-social” (PITA, 2012, p.16). Nesse sentido, para a discussão entorno do real, Schollhanmmer sugere que o realismo, hoje, deve ser entendido como uma “estranha combinação entre representação e não representação” (2013, p.156).

Dessa forma, isso se torna visível, por um lado, na retomada de uma herança de diferentes formas históricas e, por outro, a partir da atenção dada à literatura tendo em vista sua capacidade de intervir na realidade receptiva e no agenciamento de experiências, sejam elas: perceptivas, afetivas e performáticas que se tornam reais.

O REAL EM *AMKOLLEL*, O MENINO FULA

A narrativa autobiográfica, *Amkollél*, o menino fula de Amadou Hampâté Bâ, é construída a partir da valorização da tradição africana por meio da oralidade. Partindo do espaço conceitual bibliográfico, Arfuch diz que: o autor “desarticula as cronologias, mescla as vozes narrativas, desloca o ‘eu’ para a terceira pessoa, desconstrói o efeito de realidade” (ARFUCH, 2002, p.105). Existe uma aliança entre o leitor

e o texto por meio de um pacto de leitura autobiográfico.

Como a cronologia não é uma grande preocupação dos narradores africanos ao tratarem de temas tradicionais ou familiares, nem sempre pude fornecer datas precisas. [...] Nas narrativas africanas, em que o passado é revivido como experiência atual de forma quase intemporal, às vezes surge certo caos que incomoda os espíritos ocidentais. Mas nós nos encaixamos perfeitamente nele. Sentimo-nos à vontade como peixes num mar onde as moléculas de água se misturam para formar um todo vivo (BÂ, 2003, p.14).

Nesta perspectiva, Sarlo afirma que “A narração inscreve a experiência numa temporalidade que não é a de seu acontecer (ameaçado desde seu próprio começo pela passagem do tempo e pelo irrepetível), mas a de sua lembrança” (2007, p.25). Bâ escreve sua história através da cultura malinesa, evocando o passado com intuito de fazê-lo presente, iniciando sua escrita com um passeio por sua linhagem.

[...] seria impensável para o velho africano que sou, nascido na aurora deste século na aldeia de Bandiagara, no Mali, iniciar o relato de minha vida pessoal sem evocar primeiro, ainda que apenas para situá-las, minhas duas linhagens, a paterna e materna. Ambas são fulas e estiveram ligadas, se bem que em campos opostos, aos acontecimentos históricos, por vezes trágicos, que marcaram meu país ao longo dos séculos passados (BÂ, 2003, p.23).

O realismo vivenciado cotidianamente, não é mais pautado pela observação empírica que tende a criar mundos plausíveis, como ocorriam nas descrições naturalistas dos romances do século XIX. A crescente valorização da própria experiência vivida é um elemento que circunscreve a produção de algumas obras. Segundo Schöpke,

O dever revolucionário está muito além dos indivíduos e dos grupos. Não basta pertencer a um grupo, não basta ser isso ou aquilo. A máquina de guerra é uma potência ativa e criadora; trata-se de recriação

de si em devir inumano ou “um devir universal animal, que não quer dizer torna-se anima (até porque isso já somos). Trata-se antes desfazer-se da ordem humana no corpo para encontrar nossas próprias zonas de intensidade, nossos grupos, ou seja, as populações e as espécies que nos habitam (DELEUZE, 1992, p.20).

A base para a construção desses relatos construídos por Bâ tendem a se estruturar no próprio “eu” que assina e narra, parte de sua história de vida na narrativa em estudo. Com base nesse contexto, Sibilia (1967) afirma:

[...] com uma frequência inédita, o *eu* protagonista – que costuma coincidir com as figuras do autor e do narrador – se torna uma instância capaz de avaliar o que se mostra e o que se diz. A Autenticidade e inclusive o próprio valor dessas obras – e, sobretudo, das experiências que elas reportam – apóiam-se fortemente na biografia do autor-narrador e personagem. Em vez da imaginação que nutriam as peças de ficção mais tradicionais, nestes casos é a trajetória vital de quem fala (e em nome de quem se fala) que constitui a figura do autor e legitima como tal [...] (grifos da autora, 1967, p.250).

Ainda segundo a autora, a relação entre vida e obra, autenticidade e performance, vida privada e ação pública, representam uma generalização no uso dessas novas estratégias narrativas. Para Sibilia, a época atual é marcada por incertezas e fascinada pelos simulacros, gerando, assim, certo abalo em noções até então mais sólidas, como realidade e verdade. Portanto, o real que “hoje está em pleno auge já não é mais autoevidente: a sua consciência é permanentemente contestada e colocada em questão” (SIBILIA, 1967, p.251).

A família malinesa retratada na obra evoca seus ancestrais, como uma energia que continua vivendo em cada um dos fulas. Bâ, então,

afirma: “Na África tradicional, o indivíduo é inseparável de sua linhagem, que continua a viver através dele e, da qual ele é apenas um prolongamento” (2003, p.23). A família não é limitada apenas aos laços sanguíneos, mas também aos que vão se unindo ao seio familiar. O universo social estabelecido pela formação familiar malinês constitui-se na participação de cada membro, com a função do desenvolvimento coletivo. “(...) o verdadeiro amigo não era “outro”; ele era nós mesmos, e sua palavra era nossa palavra. A amizade verdadeira era colocada acima do parentesco” (BÂ, 2003, p.50).

Kadidja, mãe de Bâ, destaca-se na narrativa por romper com os ideais convencionais, que caracterizam a figura feminina como um sexo frágil, limitado-a apenas a ser mãe, pertencente a um sub-lugar. Kadidja é considerada como uma quase divindade, por ser a matriarcalidade, segundo a crença ancestral, responsável por exaltar a mulher, portadora do dom de conceder a vida ao homem: “O homem, dizemos, nada mais é que um semeador distraído, enquanto a mãe é considerada a oficina divina onde o criador trabalha diretamente” (BÂ, 2003, p.51).

Kadidja era pertencente a uma família de estrutura matrilinear⁴⁰. Por sua determinação e força, recebe o apelido de “mulher de calças”. Sempre com muita dedicação, não media esforços para lutar pelos seus, até mesmo usando a força física. Conta Bâ que, durante uma viagem, o marinheiro tenta abusar de sua família, como no fragmento a seguir:

A alguns dias de Kulikoro, última etapa fluvial antes de Bamako, explodiu uma violenta discussão entre minha mãe e o marinheiro-chefe de uma das três chalanas e que e também o chefe geral de todo o comboio. Os outros marinheiros o temiam e chamavam de “o patrão”. A beleza de Kouidi Ali e Nassouni que, por flor da idade, o levava a perder literalmente a cabeça. Ele as tinha importunado,

40 É uma classificação ou organização de um povo, grupo populacional, família, clã ou linhagem em que a descendência é contada em linha materna (www.ritosdeangola.com.br).

uma após a outra. No fim, até havia tentado abusar de Nassouni que, por sorte soubera se defender. Ao tomar conhecimento do incidente, minha mãe, minha mãe, indignada, protestou energicamente com o marinheiro responsável por nossa própria chalana; mas este, morto de medo do “patrão”, que tinha fama de intratável, ficou quieto e não ousou interferir. Como não tivesse hábito de deixar as coisas “por isso mesmo”, aproveitando de um momento em que a chalana do marinheiro-chefe estava próxima da nossa, Kadidja passou para a embarcação e intimou o libidinoso “patrão” a cessar suas importunações malsãs.

“Ah, é?”, ele escarneceu, “pois eu lhe digo que se quiser terminar bem sua viagem, terá de me dar uma de suas jovens filhas, senão farei vocês viverem um verdadeiro inferno e não terão ninguém aqui para defendê-las!” (BÂ, 2003, p.114).

Em *Violência e reciprocidade* de René Girard, é abordado o crescimento da violência. Para o autor, no passado, a violência humana só era cogitada como um perigo, depois de outros que se mostravam mais temíveis, como o destino, os deuses e os animais ferozes. Comparado ao passado, nossa realidade é a pior e mais temível ameaça.

A globalização, por sua vez, aparece como uma influência, tanto positiva como negativa. Em meio a essa problemática, surgem duas concepções sobre as influências da violência. A primeira concepção é política e filosófica. Nesta, o homem é considerado bom, e o que lhe tira dessa característica são as imperfeições da sociedade. A segunda concepção parte do princípio de que a vida animal é naturalmente pacífica, por isso só a espécie humana é capaz de ser violenta.

Para René, a imitação deve ser considerada como a terceira concepção. Para ele, nossas aspirações surgem a partir do outro, dessa forma “o que se chama desejo ou paixão não é mimético, imitativo, acidentalmente ou apenas de vez em quando, mas o tempo todo. Longe de ser o que há de mais nosso, nosso desejo vem do outro. Ele

é iminentemente social” (2011, p.34).

Nesse contexto, a rivalidade mimética se mostra como a responsável pela frequência e intensidade dos conflitos humanos. A rivalidade mimética entre os homens quase sempre se interrompe antes de se tornar fatal. Tal fato pode ser justificado a partir da compreensão que o imitador deseja por tomar o que é do outro/ser o outro, relação essa que provoca alterações em nossas relações e em nós mesmos, no mesmo sentido em que acreditamos evitá-lo ao nos opormos: a semelhança é cada vez maior com o rival mimético.

Os grandes filósofos gregos, em particular, Platão e Aristóteles, reconheceram a importância da imitação nos comportamentos humanos, mas desconheciam a rivalidade mimética. Para Platão, toda realidade é imitativa, no entanto, ele vê a imitação humana como deficiente e, até mesmo, perigosa. Já Aristóteles, não vê na imitação a causa da violência, sugere a concorrência como um problema, mas que pode ser afastado.

Segundo René, tanto a concepção platônica da imitação como a concepção filosófica e psicológica, desenvolvida por Aristóteles, devem ser rejeitadas. Ao imitarmos “os outros”, estamos renunciando à nossa personalidade para assumirmos uma nova, a do outro.

É evidente que a concorrência está presente em todos os nossos dias e tudo o que parece ser bom é desejado. Os homens, por sua vez, estão expostos à violência. Nesse sentido, a concepção mimética é proposta pelo autor como um mecanismo possível para dar conta dos conflitos que eclodem.

A imitação surge daquele que procura renegá-la. Dessa forma, a imitação pode ser considerada como triunfante. Para René “as relações humanas são uma dupla imitação perpétua, perfeitamente defendida pela nem sempre transparente palavra reciprocidade” (2011, p.43).

Kadidja não mede esforços para defender sua família, mesmo grávida, enfrenta o marinheiro-chefe, como descrito por Bâ:

Indignado por ser enfrentado por uma mulher diante de seus marinheiros, o “patrão” insultou grossieramente minha mãe. Sem se perturbar, ela lhe

devolveu todos os insultos, um por um. Tomado de fúria, o marinheiro-chefe, sem consideração por seu estado de gravidez avançada, esbofeteou-a com toda força. Ela cambaleou e com certeza teria caído no rio se um jovem líbrio, minha mãe pegou um pote de barro ao alcance de sua mão e o atirou com toda força no peito do marinheiro-chefe. Antes que este pudesse se recobrar da surpresa, ela conseguiu voltar ao nosso barco.

Louco de raiva, o marinheiro-chefe pegou uma longa vara e assentou um violento golpe na cabeça de minha mãe, golpe este que foi amortecido pelo volume de seu penteado. Sem pensar duas vezes, minha mãe quebrou nosso cântaro de barro jogando-o no chão, pegou um bom caco bem afiado e arremessou-o no marinheiro-chefe com todas suas forças. O projétil atingiu-o em pleno flanco direito, cortando fundo a carne. O sangue correu. “Ah! Progenitura de pantera com leão”, reagiu, “você me pagará este golpe mais caro do que pensa!” Então, debruçou-se para reconhecer a vara. Desta vez, minha mãe estava preparada. Pegou depressa um facão jogado por ali, que devia ter sido usado para limpar peixes. O marinheiro-chefe, que não havia reparado no rápido movimento de minha mãe, levantou a longa vara para desferir uma segunda pancada, mas, no momento em que ia atingi-la na cabeça, ela se desviou e com um golpe de facão cortou a vara. Atônito, o marinheiro-chefe contemplava o toco de vara que lhe restara na mão. Antes que refizesse do susto, minha mãe atirou-lhe no peito outro caco do cântaro. Em seguida, quebrou o fogareiro de barro no qual as mulheres preparavam nosso alimento e amontoou os pedaços à sua frente. Cada vez que o adversário tentava atingi-la com uma nova vara, auxiliada por suas jovens filhas, ela lançava contra ele cacos bem

afiados. Mesmo assim, ele conseguiu atingi-la e machucá-la várias vezes (BÂ, 2003, p.114-115).

Para Dias, a crueldade do real reside no caráter único, e consequentemente, irremediável desta realidade. Ainda segundo a autora, surgem consequências: a primeira compreende a realidade como inevitável e impossível de ser atenuada, ou até mesmo, afasta; segundo, proporciona aos homens o pensamento de insuficiência do real. Nesse sentido, Dias afirma que

[...] a cena da crueldade como destinação atual poderia, então, constituir a moldura de uma investigação hermenêutico-comparatista, em que as representações da alteridade propusessem novos balizamentos e categorizações, no corpus de múltiplas linguagens – literárias & visuais – que integra a cultura contemporânea” (2003, p.22).

A comunidade onde Bâ nasceu foi colonizada por franceses. Por serem mulçumanos, impuseram sua religião. Mesmo a cultura do colonizador sendo forte, não faz as raízes religiosas africanas se perderem, elas fundem-se com a nova cultura, assim como na noção de rizoma estabelecida por Glissant (2005, p.71) “A raiz única é aquela que mata a sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes”. São expostas, na obra, manifestações das variações religiosas. Os fulas conciliam as tradições africanas e mulçumanas, ao passo de não haver choques, mas completudes:

De fato, por onde se espalhou, o islã não adaptou a tradição africana a seu modo de pensar, mas, pelo contrário, adaptou-se à tradição africana quando – como normalmente ocorria – esta não violava seus princípios fundamentais. A simbiose assim originada foi tão grande, que por vezes, torna-se difícil distinguir o que pertence a uma ou a outra tradição (GIORDANI, 1997, p.174).

O leitor é conduzido à inquietude diante da diversidade africana, quebrando, portanto, a ideia de uma África una. O sagrado e a religião ocupam um lugar importante na narrativa de Bâ, por meio de uma visão mais ampla, que compreende, também, diversos domínios da cultura africana. A narrativa revela uma África - sujeito, repleta de belezas e forças, onde as diferentes religiões conseguem viver de forma pacífica. Dessa forma, o leitor é levado a enxergar singularidades presentes na cultura e na tradição malinesa, contadas por um Malinês e, também, sobre o Islamismo, contado por um Islã.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de colonização ocorrido em África apresenta características que refletem condições do modo de conquista e a forma política de ocupação do território, como também a aceitação e as reações dos povos nativos à presença dos colonizadores.

É evidente que o processo de colonização não se estabeleceu em termos de igualdade entre colonizado e colonizador. O colonizado é considerado como um objeto. A lógica construída no período colonial segue o desconhecimento da humanidade. Seu intuito, pauta-se por meio das prerrogativas etnocêntricas européias de ser necessário “civilizar” os nativos, para que eles pudessem conseguir o status de racional. Fanon argumenta que:

O primeiro confronto dessas forças se desenrolou sob o signo da violência, e sua coabitação – mais precisamente a exploração do colonizado pelo colono – prosseguiu graças às baionetas e os caminhões. O colono e o colonizado são velhos conhecidos. E, na verdade, o colono tem razão quando diz que “os” conhece. Foi o colono que *fez e continua a fazer* o colonizado. O colono tira a sua verdade, isto é, os seus bens, do sistema colonial (FANON, 2005, p.52, grifos do autor).

As relações de trocas identitárias estabelecidas entre colonizador e colonizado, constituem o que Glissant (2005, p.61) denomina como

“culturas compósitas”, formadas a partir do contato com outras culturas, que, ao serem colocadas em equivalência, resultam na criouliização. Desse modo, as culturas atávicas, formadas a partir de heranças culturais tendem a crioulizarem, devido aos questionamentos que tende a surgir, quanto à crença em uma identidade como de raiz única. A visão cultural veiculada no mundo pelos povos europeus, não mais se sustenta, pois toda identidade de raiz única exclui o outro. Tal ideologia, não se insere mais na noção de identidade construída nas nações, por serem, em sua maioria, formadas por meio de culturas compósitas, que se constituem como “resultado de uma criouliização, ou seja, da identidade como rizoma” (GLISSANT, 2005, p.24-25).

A narrativa de Bâ busca ressignificar a África, revelando o olhar do homem africano sobre o continente, compondo um instigante mosaico cultural. O narrador-personagem ilustra, por meio da criação literária, suas experiências, estabelecendo uma ligação entre o sujeito e sua comunidade “demonstrando que as narrativas na tradição oral, em geral, estão ligadas à própria vida” (ROSARIO, 1989, p.40), ou seja, ao que podemos chamar de realidade.

REFERÊNCIAS

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2002.

BÂ, Amadou Hampâté. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Coord.). *História geral da África*. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, v.I, 1982.

BÂ, Amadou Hampâté. *Amkoullel, o menino fula*. Trad. Xina Smith Vasconcellos. São Paulo: Casa das Áfricas/Palas Athena, 2003.

DIAS, Ângela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p.15-24.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução: Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005 (Coleção Cultura, v.2).

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain. Novos realismos, novos ilusionismos. . In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs). *Novos realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.119-132.

GIORDANI, Mário Curtis. *História do mundo árabe medieval*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

GIRARD, René. Violência e reciprocidade. In: *Aquele por quem o escândalo vem*. São Paulo: É realizações, 2011, p.31-58.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora, MG: EDUFJF, 2005.

HAESBAERT, Rogério; ARAUJO, F. G. B. (Orgs.). *Identidades e Territórios: Questões e Olhares Contemporâneos*. 1.ed. v.1. Rio de Janeiro: Access, 2007.

HAESBAERT, Rogério. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HALL, Stuart. *Da diáspora: Identidade e mediações culturais* – Belo Horizonte: Editora UFMG: Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HOUAISS, Antônio (ed). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.2923.

KIRWAN, Michael. O desejo mimético. In: *Teoria mimética*. São Paulo: É realizações, 2015, p.47-86.

MATA, Inocência. *O pós-colonial nas literaturas africanas de língua portuguesa*. In: Congresso Internacional da ALADAA (Associação Latino- Americana de Estudos de Ásia e África), 10, 2000, Rio de Janeiro, Anais... Rio de Janeiro: UCAM, 2000. Disponível em: <<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/mata.rtf>>. Acesso em: 15/09/2015.

MORAES, Antonio Carlos Robert. “*Notas sobre identidade nacional e institucionalização da geografia no Brasil*”. In: *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol.4,n.8,1991,p.166-176. Disponível em: <http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/viewFile/2322/1461>.

PITA, Antonio Pedro. O neo-realismo entre a realidade e o real. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato Cordeiro (Orgs). *Novos realismos*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p.13-28.

ROSÁRIO, Lourenço Joaquim da Costa. *A Narrativa Africana de expressão oral: transcrita em português*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa; Luanda: Angolê, 1989.

ROSSET, Clement. O princípio da realidade suficiente. In: *O princípio de crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p.11-28.

SANTOS, Milton. *Por Uma Nova Geografia*. São Paulo: Hucitec, 1978.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHOLLHAMMER, Eric. Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação. In: *Cena do crime*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.155-186.

SHÖPKE, Regina. *Corpo sem órgãos e a produção da singularidade: A construção da máquina de guerra nômade*. Disponível em: <https://periodicos.pucpr.br/index.php/aurora/article/view/5697>

SIBILIA, Paula. *Eu real e os abalos da ficção*. In: *O show do eu: a intimidade com o espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p.247-300.

O REAL NA LITERATURA – REFLEXÕES ACERCA DA REALIDADE: UMA ANÁLISE DAS CRÔNICAS DE MOACYR SCLiar

Kyssia Rafaela Almeida Pinto

INTRODUÇÃO

A crônica é um dos gêneros literários mais antigos de que se tem registro produzido em solo brasileiro. Segundo informações, 10 anos após a chegada da família real no Brasil já existia um jornal em solo tupiniquim e 42 anos após a criação deste, encontram-se os primeiros registros de publicação de crônicas. Com o advento do gênero, que ganhou no cenário brasileiro notoriedade e relevância, no universo literário, muitos nomes surgiram. Entre seus produtores podemos destacar, autores como: Machado de Assis, João do Rio, Lima Barreto, Clarice Lispector, Cecília Meireles, Carlos Drummond de Andrade, Rubem Braga e uma infinidade de tantos outros. A presença dos cronistas vinha justamente romper com esse isolamento do jornal diante dos problemas sociais, das histórias do dia-a-dia, do movimento do cotidiano, todos estes objetos preferidos das melhores crônicas da época.

Conforme apontam muitos manuais de literatura: História concisa da literatura, de Alfredo Bosi, A literatura brasileira através dos textos, de Massaud Moisés, ou ainda em Teoria da Literatura, de Victor Manuel de Aguiar e Silva; um número considerável de escritores, iniciou a sua “produção literária” através da produção de crônicas. Seja pela oportunidade empregatícia, isto é, pela necessidade de

trabalhar; seja ainda, pelo contato com o texto, pela possibilidade de produzir, de apresentar sua produção. Sejam quais forem as razões, a crônica foi - e ainda continua sendo, na contemporaneidade - o ponto de partida de um número considerável de autores iniciar o seu trajeto literário.

Hoje assistimos a uma intensa produção deste gênero com a notoriedade de nomes como Marcelo Rubens Paiva, Mário Prata, Jurimir Machado da Silva, Roberto Pompeu de Toledo, José Roberto Torero, Antonio Prata, Matha Medeiros. Autores que conseguiram apresentar o gênero crônica, diante das imensas transformações contemporâneas e alcançar o público leitor⁴¹.

Por ser essencialmente produzida para ser vinculada a jornais, revistas e atualmente em sites e outros veículos digitais - mediante a necessidade contemporânea, a crônica é essencialmente classificada como um gênero literário que está entre o jornalístico e o literário, graças ao suporte de divulgação.

No entanto, como diz Pereira (2004, p.80), “classificar a crônica como gênero jornalístico ou literário é negar a independência estética da crônica em relação às unidades narrativas do texto jornalístico”. Porém, para a grande maioria dos estudiosos a palavra crônica tem um sentido claro e inequívoco: designa uma composição breve, relacionada com a atualidade, publicada em jornal e revista. Este significado está tão generalizado que mesmo conceituando-a muitas vezes não é possível diferenciá-la junto a outros gêneros, principalmente do conto.

Classificar nunca foi uma tarefa fácil, todavia até hoje permanece como uma das formas mais “viáveis” de se estruturar o conhecimento, seja ele em que campo for. Na literatura, por exemplo, conto, crônica, romance, novela, ensaio, poema dentre tantos outros, foram as formas nominais encontradas para organizar as produções textuais de acordo com a sua estrutura. Essa estruturação é desde os tempos remotos o modo mais utilizado de se estudar, e por quê não dizer, aprender algo.

41 Mesmo não sendo o objetivo central deste trabalho, entendemos que o leitor contemporâneo diante da imensa produção e possibilidades de textos, possui particularidades que o difere dos leitores tradicionais.

Todavia, a maior dificuldade da categorização encontra-se no isolamento, no fechamento dos objetos em câmaras, seções, estilos, ou no nosso caso mais especificamente em gêneros. Na verdade, a identidade de gênero literário a que possa pertencer o texto escrito parece ter pouca importância para o sujeito autor, cuja intenção centra-se unicamente no modo de encontrar um público leitor (através da logística mercadológica, das estratégias disponíveis e usadas por cada um).

Percebemos que muitos teóricos já apontam para a necessidade de reconfigurar estes conceitos estagnados e vazios de sentido. Não se deve amparar em noções fixas que não conseguem acompanhar as mudanças e transformações da criação literária, mesmo que esse fosse o desejo, ela não daria conta da multiplicidade e ressignificações que o texto literário vem apresentando, como podemos perceber no apontamento de Silva (2016):

A crítica de rodapé como era conhecida a crítica literária esvaziou-se nas últimas décadas, perdeu seu sentido de instituição de valor de obras, consagrando umas como canônicas e deixando à margem outras que nem sequer eram mencionadas pelo crítico. Até mesmo as resenhas contemporâneas pautam-se em obras recentes, no máximo seis meses de publicadas, impossibilitando olhares aprofundados sobre as relações tecidas entre os textos de agora e os de ontem, ou mesmo apenas cada um em sua singularidade (p.52).

Para Pereira (2004), a crônica consegue se desvencilhar dessa profissionalização jornalística porque ela extrapola o universo do jornal. “Ela cria novos significados para sobreviver à rigidez imposta pelo conjunto de técnicas que procuram transformar o jornal num espelho da história ou dos fatos sociais que ocupam uma escala de valores no processo de seleção das notícias” (PEREIRA, 2004, p.142).

João do Rio pode ser considerado o grande nome desse momento

de transição da crônica. Nas crônicas deste autor, percebe-se claramente a preocupação com a investigação da realidade. Nelas, ele alia o espírito da reportagem, no sentido de se aprofundar na abordagem de uma faceta da realidade, a uma linguagem marcadamente literária, por meio da qual ele interpreta e dramatiza as suas impressões do real.

Partindo da crônica buscaremos discutir ao longo deste trabalho a sua relação com a realidade, uma vez que de forma bem simplista o gênero é definido como: “um flagrante da realidade”, e como o real é apresentado no gênero crônica. Para tanto, selecionamos uma crônica do escritor Moacyr Scliar, *O amor é reciclável*, publicado na obra *Histórias que os jornais não contam* (2011) e analisaremos os aspectos da realidade, realismo e real presente neste texto ou simplesmente a negação destes, caso ocorra.

O HIBRIDISMO DO GÊNERO CRÔNICA E SUA RELAÇÃO COM O REAL

O ensino de Literatura é fonte de inúmeras inquietações. Não é nenhuma novidade a quantidade de críticas que circundam o trabalho com a arte literária como objeto de estudo no Ensino Básico e nos cursos de graduação em Letras. Muitas vezes, são propostas discussões que fundamentam novos olhares acerca do fazer literário, mas que não nos levam a um caminho concreto de solução para os impasses que permeiam as salas de aula em nosso país.

Diante disso, podemos perceber que, constantemente, a Literatura torna-se refém de métodos que pouco possibilitam a formação de um “leitor maduro⁴²”, ou leitor crítico⁴³ e sendo apresentada por meio de perspectivas que elencam historicamente os diversos movimentos da literatura durante os séculos (TODOROV, 2009). A partir desse panorama de entaves, é possível problematizar alguns

42 O termo “leitor maduro” está sendo utilizado aqui de maneira precária para definir o leitor que supostamente pode ser formado durante a Educação Básica Formal no Brasil.

43 Ou leitor vítima conforme Umberto Eco que são explorados inclusive pelas Orientações Curriculares Nacionais para o Ensino Médio, quando abordam o ensino de literatura.

conhecimentos do âmbito da literatura que muitas vezes precisam ser desenvolvidos na escola, mas que se tornam lacunas no aprendizado das especificidades do texto literário.

Percebemos como sendo uma das principais lacunas, a ausência de conceitos que deem conta da imensa produção de novos textos que se apresentam no nosso cotidiano, dentre os quais selecionamos como principal objeto para o nosso estudo, os gêneros conto e crônica.

Na verdade, as definições existentes e cristalizadas na teoria literária não dão sustentabilidade para que estes textos sejam efetivamente discutidos e trabalhados. Um exemplo claro é o conceito de conto e crônica, como definir o que viria a ser um conto e o que seria uma crônica. Distribuídos dentre os gêneros narrativos, os gêneros citados são um grande entrave dentro da nossa prática pedagógica. É como explicar para nossos alunos, se muitas vezes nem nós mesmos conseguimos diferenciá-los?

Onde começa um conto? E onde termina uma crônica? Existe essa fronteira? Existe um limite, uma forma? Um modo próprio de se construir esses gêneros? De acordo com a definição de gênero apresentada pelo crítico literário, em seu Dicionário de termos literários, Massaud Moises (2004), temos que:

Gênero: lat. “*generum, por genere, de genus, eris*, linhagem, espécie, família, raça. Dos mais complexos da nomenclatura literária, o problema dos gêneros remonta à Antiguidade greco-latina e, apesar do descrédito de uns e do ataque de outros, permanece vivo até os nossos dias (p.196).

Percebe-se que existe uma fragilidade quanto à definição do termo que conforme palavras do próprio autor: “o problema persiste até hoje”. Na explicação, o crítico discorre sobre as alterações ocorridas ao longo da história e a recorrente preocupação em “apresentar” uma definição “satisfatória”. Assim, se já encontramos uma indefinição relativa ao termo gênero a problemática aumenta quando buscamos as definições de conto e crônica.

O conto é primariamente caracterizado por contar algo, ou como bem apontou o teórico Aguiar e Silva (1967), há meio século, no seu compêndio *Teoria da Literatura*: “O conto é uma história breve, de enredo simples e linear, caracterizado por uma forte concentração da ação, do tempo e do espaço” (p.281). Mesmo que cronologicamente esta definição esteja distante da nossa atual realidade, ela continua sendo a mais apresentada e difundida por manuais e professores de literatura.

A crônica, por sua vez, é habitualmente definida como um texto que está numa “zona fronteira” entre o texto literário e jornalístico, muitas vezes se apresenta muito mais parecido com um conto, com os chamados elementos da narrativa (com narrador, personagens, tempo, espaço e enredo), dificultando consideravelmente a sua categorização. De acordo com a definição mais tradicional e difundida do gênero crônica, temos segundo Coutinho:

Sentido tradicional do termo decorre da sua etimologia grega (*kronos* = tempo): é o relato dos acontecimentos em ordem cronológica. Sua parenta próxima: anais. [...] Foi esse sentido que prevaleceu nos vários idiomas europeus modernos, menos no português, até hoje. Em inglês, espanhol, francês italiano, a palavra só tem esse sentido: crônica é um gênero histórico (COUTINHO, 1978, p.80).

Diante da definição apresentada pelo crítico literário vê-se a afirmação do conceito mais “primário” e por que não dizer “vazio” do gênero crônica. Não há uma fundamentação, não se aponta uma estrutura ou características realmente relevantes que permitam ao leitor entender esse conceito. Além do mais, Afrânio Coutinho mostra uma lacuna ainda maior que é a fragilidade do gênero no que se refere a língua portuguesa, por se tratar de traduções a adaptações na maioria das vezes descontextualizadas.

Mas então por que conceituar? Inicialmente entendemos que a conceituação se apresenta como um meio norteador para o ensino e consequente entendimento por parte dos alunos. Todavia, é relevante

problematizar este processo a medida que a conceituação acaba por resultar em um engessamento, um encarceramento dos gêneros e consequentemente das obras em fôrmas. É importante atentar para os efeitos disso no ensino básico, quando o aluno lê crônica e conto e, de alguma forma, não consegue distinguir uma coisa de outra (a maioria dos docentes também não consegue).

Ao longo das nossas pesquisas preliminares encontramos pouquíssimos trabalhos que se dedicassem ao estudo com os gêneros citados. Em 2013, pela UFPE, Newton de Castro Pontes, defendeu a tese intitulada *Formas de Conto: estudos sobre as tradições do conto de expressão inglesa e portuguesa*, na qual o autor faz um estudo comparativo entre a contística brasileira e inglesa, a partir de textos de escritores como Edgar Allan Poe, Guimaraes Rosa, Jaymes Joyce, Virgínia Woolf e Clarice Lispector, mas que adotou como método: “pusemos em primeiro plano as análises dos contos, mantendo em segundo a discussão puramente teórica” (p.11), ou seja, estudar o conto escrito na literatura ocidental, examinando suas variantes formais em diferentes tradições, mas no que tange ao texto literário e se afastando da vertente teórica.

Tal seleção, segundo o próprio autor, se deve a três limites existentes no estudo do gênero conto, dos quais o primeiro é o de nosso interesse, conforme palavras deste

De modo geral, o estudo do conto pela crítica brasileira tem esbarrado em três limites distintos: o primeiro, de natureza teórica, costuma findar no puro revisionismo de concepções anteriores, expressas por teóricos da narrativa ou por contistas. Nesses estudos, embora a iniciativa didática e a apresentação panorâmica das discussões sobre o gênero possam ser bem construídas, é comum que a investida teórica acabe por se considerar inconclusiva, repetindo em outros termos (intencionalmente ou não) a cômica expressão de Mário de Andrade, “sempre será conto aquilo que seu autor batizou com nome de conto (PONTES, 2013, p.18).

Percebe-se, nestas reflexões, que a superficialidade de um trabalho que se distancia da valorização da experiência do leitor com a obra parece ser o elemento causador dos vazios na aprendizagem da leitura literária na escola.

Então, por que os alunos não gostam ou não entendem literatura!? Uma possível primeira resposta poderia ser o fato de que o que é lecionado, pouco ou nada o atrai, e que a própria prática de ensino de literatura esteja naufragando na sua ausência de definições e/ou conceitos que permitam aos alunos entenderem e conseqüentemente gostarem da disciplina.

Outra hipótese seria exatamente o contrário, que a pura e mera conceituação, distante do contato com o texto literário torna-se um exercício enfadonho e sem sentido para os alunos, – e até para os docentes – que apenas reproduzem concepções vagas e sem ligação com o texto.

A insustentabilidade da hegemonia estruturalista mostra a ruína de um saber unívoco ou dominante. Nessa configuração, a condição pós-moderna, designa o estado da cultura – e da literatura, conseqüentemente –, após as transformações que afetaram o campo das ciências e das artes, como um todo, a partir do final do século XIX. Tal crise conduz a derrubada de concepções outrora cristalizadas como: totalidade, verdade e sujeito.

O manifesto *Las literaturas pós-autônomas*, de Josefina Ludmer, publicado na revista *Sopro* em 2010, mesmo tratando-se de um texto curto⁴⁴, tem o poder de questionar conceitos até então engessados no meio acadêmico ao apontar para uma produção alternativa e longe dos parâmetros norteadores do cânone e da teoria literária, ou seja, uma produção contemporânea ou mais ainda, pós-moderna.

No presente ensaio a autora desconstrói a noção estática e fixa do texto literário ao questionar a canônica “valoração” dos textos “consagrados”. Saíndo do padrão normatizador do cânone para a multiplicidade produtiva contemporânea, e aponta para o que o próprio título já demonstra, uma produção pós-autônoma.

44 A questão da extensão textual é um dos parâmetros utilizados por críticos e teóricos na categorização do texto literário, em especial do gênero conto que é um dos nossos objetos de estudo nesta pesquisa.

Entendemos que há sim uma necessidade de classificação, pelo menos a priori, por ser uma das formas mais viáveis e eficazes de compreensão, principalmente para os leitores iniciantes. A categorização é um mecanismo que pode em muito auxiliar a prática docente e conseqüentemente, a aprendizagem dos alunos. Os gêneros literários são tradicionalmente divididos em três tipos: Narrativo/Épico, Lírico e Dramático, e subdividindo-se em uma infinidade de gêneros “menores⁴⁵”, mas que se apresentam hoje, totalmente mesclada e cambiante. Essa categorização se ampara em critérios construídos na antiguidade clássica, mas que prevalecem até hoje, como aponta Coutinho (1978):

É um dos mais antigos, na crítica e teoria literárias, o problema dos gêneros em literatura. Já Aristóteles o formulara e Horácio o incluiu no corpo das doutrinas que constituíram o credo clássico em crítica. A poética neoclássica, pós-renascentista, conceituou-os como entidades absolutas e exteriores a própria obra (p.16).

Vemos que há praticamente 4 décadas o teórico já questionava a fragilidade e as lacunas do conceito, e conforme palavras do próprio autor serem estes, os gêneros literários: “meros nomes e etiquetas vazias”. E isso torna-se cada vez mais evidente na atualidade, quando assistimos uma total inoperância dessa “mera” categorização que é, reforçando as palavras de Coutinho, vazia de significação.

Muitas vezes essa “categorização” esbarra na impossibilidade de se “limitar”, de se indicar uma zona fronteira entre o que seria uma coisa ou outra. Em outro trabalho publicado recentemente Irene da Silva Coelho, em sua tese intitulada *Hibridismo do gênero crônica: discursividade e autoria em produções do E. F. II*, apresentada à Universidade de São Paulo, discute acerca do diálogo entre vários gêneros que permeiam a produção da crônica. Corroborando com o resultado de nossa busca inicial, na qual percebemos que, a maioria dos estudos

45 Uso menor no sentido de pertença, de um gênero está incluso em uma outra categoria, a saber: narrativo – romance, conto, novela, etc.

apontam para este caráter híbrido ou a ambiguidade na conceituação do gênero.

Por essa perspectiva, podemos problematizar os conhecimentos que tornam o texto literário objeto atravessado por uma especificidade inerente ao sujeito. Portanto, devemos considerar que a produção literária contemporânea é múltipla e corresponde à diversidade histórica e cultural em que estamos inseridos e que os conceitos até então apresentados não “satisfazem” os anseios dos profissionais/estudiosos da área e muito menos dos leitores/alunos. Para Coutinho (1978):

Trabalhando maciçamente sobre um gênero, o estudante adquire, ao lado do conhecimento de seus arquétipos, a capacidade de compará-los, entre as diversas manifestações no tempo e no espaço, e a aptidão de distinguir de suas características e inovações contemporâneas, o que vai ao encontro de cada um a viver em passo certo com a produção de seu tempo, que assim estará mais facilmente compreendida e julgada (p.26-27).

A contemporaneidade se expõe repleta de reconfigurações linguísticas e estruturais e estas “formas prontas” não respondem aos questionamentos atuais. Dialogando com a proposta do autor, acreditamos que o estudo dos gêneros literários deve acompanhar as “características e inovações contemporâneas” questionando estes lugares fixos e universais e que, a literatura como arte poética ultrapassa fronteiras e vai muito além das formas prontas e acabadas, e dos “pré-conceitos”, tão arraigados na nossa base teórica.

A crônica foi tradicionalmente definida como um flagrante da realidade e é por isso que neste trabalho buscaremos discutir a relação da concepção de real, realidade e realismo neste gênero específico. Existiria mesmo um reflexo da realidade na crônica? Por ser “mais real” do que os demais gêneros, a crônica se afastaria do literário? Que realidade seria essa apresentada pela crônica? Verdadeira? Ficcionalada?

São muitos os questionamentos e poucas as certezas. E esta é a razão que nos motiva a desenvolver este estudo.

REAL, REALISMO E REALIDADE: NOÇÕES ETIMOLÓGICAS

As concepções de real, realismo e realidade mesmo que intrinsecamente ligadas, apresentam nuances significativas e bastantes pertinentes à compreensão da análise que iremos desenvolver.

Estes conceitos se confundem e caem em um terreno movediço, pela sua constante capacidade de reconfiguração, esbarrando também na constante crítica à busca de uma interpretação da realidade fora do real. Tarefa inicialmente desempenhada pela filosofia e hoje também presente nas discussões literárias. Uma vez que a partir destes três conceitos desencadeou-se subcategorizações que permeiam as discussões atuais.

De modo genérico⁴⁶, denomina-se realidade ao conjunto de coisas existentes, como também as relações que elas mantêm entre si, ou seja, tudo que é real, o conjunto das coisas existentes. Embora esta definição possa soar própria do sentido comum, o certo é que foi um conceito amplamente debatido no campo da filosofia por muito tempo. Basicamente a dificuldade sempre se baseou no grau de importância que se dava ao papel dos sentidos na compreensão do mundo.

As primeiras explicações filosóficas no que se diz respeito à noção de realidade podem ser encontradas na Grécia clássica, como por exemplo, na obra de Platão, que seguia a concepção de *mímese*, ou seja, da mais pura e simples imitação. Conforme Jaguaribe (2007): “No seu sentido mais primário, o realismo estaria conectado com a utilização da mimese, ativando a noção da arte como cópia de uma realidade e mundo material” (p.26).

Nas acepções de Girard (2011), longe de ser aquilo que há de mais nosso, o desejo vem do outro, ele é “iminentemente social” (p.34). Ainda segundo o autor, a imitação é a inteligência humana no que

46 Falaremos de forma genérica, uma vez que os termos aqui elencados possuem uma significativa carga teórica e não há um consenso no que concerne a sua significação.

há de mais dinâmico, pois ultrapassa a animalidade.

No que concerne ao realismo o termo é usado para indicar a “Realidade Sensível”; isto é, aquela que pode ser captada pelos Sentidos (visão, audição, tato, paladar e olfato). Desse modo é possível afirmar, por exemplo, que um “som” existe realmente, porque foi captado pela audição. A palavra “Realismo” também é utilizada como um apelo para que situações, condições ou fatos sejam encarados sem subterfúgios, sem fantasias.

Para Jaguaribe (2007):

O que caracteriza a ficção realista, nos seus mais diversos avatares desde o seu surgimento no século XIX até hoje, é que a narrativa ou imagem realista nos diz está em sintonia com a experiência presente, que ela traduz a equiparação entre a representação do mundo e a realidade social. Entretanto, no mundo global saturado pelos meios de comunicação, evidenciamos uma superprodução de imagens de realidade (JAGUARIBE, 2007, p.17).

Ao longo da era burguesa, a arte imitava a vida e a vida imitava a arte. Mas essa crescente ficcionalização do real na mídia, bem como a gradativa naturalização do realismo na ficção, também contribuíram para mudar os contornos do mundo e da própria realidade (SIBILA, 2016, p.248).

E por fim temos que o conceito de Real pode ser entendido como aquilo que existe efetivamente, sendo, portanto, o oposto de ilusório, fictício, assim o “Real” é tudo aquilo que existe por si mesmo, que não dependeu de outro para existir.

Tal concepção vem sendo refutada com bastante veemência nos meios acadêmicos, pois não consegue suprir os anseios das produções atuais. De acordo com os estudos desenvolvidos por Angela Maria Dias, no artigo *Representações Contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente*, presente na obra *Estéticas da Crueldade* (2004), jamais soubemos tão pouco a diferença entre o real e a ficção, pois segundo a autora:

Cercados por imagens e simulacros, confundidos pelas volatilidades tecnomidiáticas, reduzidos a um espaço público profundamente conturbado pelos aparelhos tecno – telemidiáticos (p.16).

Acerca do real, Clement Rosset (1989), em *O princípio da crueldade* apontará para uma “insuficiência intrínseca do real”, pois segundo o autor:

Com efeito, não há nada no real, por mais infinito e incognoscível que ele seja, que possa contribuir para sua própria inteligibilidade: se é obrigado a buscar seu princípio em outro lugar, a tentar encontrar fora do real o segredo desse próprio real. Daí a ideia de uma insuficiência intrínseca do real: o qual careceria sempre, se posso assim dizer, de sua própria “causa” (p.14).

A contemporaneidade assiste ao que Girard (2011) chama de violência global como realidade, através do *desejo mimético* – desencadeamento da violência por meio da imitação do real. Ações que ocorrem também graças a mediação interna e externa de um desejo (KIRWAN, 2015), o desejo do real.

Na literatura esse desejo pelo real muitas vezes ocasiona um entrave, graças ao choque entre o real e o imaginário. Basta lembrar de Dom Quixote, de Cervantes, e sua incapacidade de enfrentar o real, buscando sempre aventuras fabulosas e imaginárias.

Ainda conforme Girard (2011), de todas as ameaças que pesam sobre nós, a mais terrível, como sabemos, a única real somos nós mesmos. A grande tragicidade do real se dá ao seu caráter inevitavelmente real e, portanto, imutável e na sua incapacidade de se explicar. O real choca, justamente por não poder ser mudado. Não poder mudar o que está posto torna a realidade ainda mais cruel e não existir no próprio real a auto capacidade de explicar a sua existência, no que Rosset chama de “insuficiência intrínseca do real”, está na sua obrigatoriedade de buscar fora se si a inteligibilidade para sua

compreensão. Ou seja, é necessário compreender o que se aconteceu no passado ou até mesmo o que se espera do futuro.

A crônica é comumente definida como um “flagrante da realidade” e está aí, nesta definição o nosso questionamento. Que realidade seria essa se partindo do pressuposto que o referido gênero transita entre o jornalístico e o literário, mesclaria características dos dois gêneros. Desta forma teríamos a realidade da notícia e ficção do literário? Assim, de forma bem simplista, poderíamos afirmar que a parte real, estaria para o jornalístico, ou seja, o noticiário. E quanto à outra parte? E o literário também representaria a realidade ou estaria mais para uma recusa do real à nossa realidade?

O convívio com o real nem sempre se apresenta como algo simples. Desta forma, o real surge como a negativa do simbólico, do imaginário. Nesse contexto, o realismo contemporâneo pode ser entendido como a combinação entre representação e não-representação, de acordo com (SHOLLHAMMER, 2013); ou de acordo com (DIAS, 2004), existiram poucas diferenças entre O Real e a Ficção.

Por fim, poderíamos afirmar que existe uma necessidade da realidade (PITA, 2012), ou uma “fome de realidade” o que torna a crônica um gênero de fácil consumo ao saciar esse desejo contemporâneo, e a crônica aparece como uma boa forma de saciar essa fome.

DO JORNAL À LITERATURA: A CRÔNICA DO REAL

As questões essenciais do mundo contemporâneo envolvem a vida, as práticas cotidianas e os modos de viver, por conta das relações e dos conflitos que fluem dessa experiência. Portanto, ao olhar observador do cronista isso é sinônimo de matéria prima.

Aparentemente a crônica, em seu uso tradicional, se caracteriza pelo texto leve, pelo ar de coisa sem necessidade que costuma assumir (CANDIDO, 1981). Tradicionalmente a crônica é produzida a partir de um fato do cotidiano e vinculada em jornais e revistas – suportes que lhe confere ainda mais autenticidade –, e por isso a sua ligação com o real.

Conforme já mencionamos a crônica escolhida para este trabalho foi *O amor é reciclável*, do cronista brasileiro Moacyr Scliar, publicada na obra: *Histórias que os jornais não contam*. Nesta obra, o autor parte

de um recorte de jornal, com data e referência de publicação e cria os seus textos. Conhecido por seu forte teor humorístico e crítico, Moacyr Scliar está entre os maiores cronistas brasileiros e teve sua produção vinculada em grandes jornais do país, como *A Folha de São Paulo* e o *Correio Brasileiro*, jornais de divulgação nacional.

A crônica selecionada, teve como “motivação” a seguinte notícia:

Casal britânico paga lua-de-mel com lixo reciclado. Um casal britânico passou três meses recolhendo lixo para pagar as passagens aéreas de uma viagem de lua-de-mel para os Estados Unidos. John e Ann Till recolheram milhares de latas e garrafas nas ruas da cidade em que vivem, Petersfield, para levar a um centro de reciclagem em um supermercado da rede Tesco, que troca o material por milhas aéreas. “Queríamos uma lua-de-mel especial e estávamos tentando encontrar formas de arranjar dinheiro para isso”, diz John Till, 31. Os dois recolheram o lixo quase todas as noites, durante três meses. “Eu me lembro de que estava nevando uma noite e fazia muito frio, mas ali estávamos, firmes”, conta Ann. Eles afirmam que ficaram satisfeitos em ter recolhido o material reciclável para uma boa causa (13/10/2008) (SCLIAR, 2011, p.49).

Temos então um fato bastante atual e discutido na sociedade contemporânea que é a necessidade de se reciclar os produtos e consequentemente melhorar a qualidade de vida do ser humano. Assim, o recorte da notícia descreve o episódio de um casal que juntou o dinheiro para realizar sua lua-de-mel recolhendo material reciclado nas ruas.

O recorte segue a estrutura básica do gênero notícia: o que? quando? como? e quem? Conforme as indicações de um lead tem-se dados que conferem veracidade e rigor a forma do gênero. Porém, como característica ainda deste gênero temos a objetividade, a notícia apresenta os fatos sem entrar em questões “subjativas”, tem-se

como motivação a realização de uma viagem, mas não se percebe qualquer tipo de sentimento: é claro, objetivo e direto, como é próprio do jornal.

Todavia, é a partir desta objetividade que se tem a construção da narrativa que nos interessa. É do fato real que Moacyr Scliar desenvolverá a sua crônica – o aspecto literário, a ficção, e segundo Jaguaribe (2007): “Sob o crivo do olho realista, o cotidiano banal torna-se assunto de interesse artístico” (p.24).

E é esse sob esta perspectiva de um olhar diferenciado a crônica inicia.

NÃO PODERIA HAVER no mundo pessoas mais felizes do que o casal que partia para a lua-de-mel nos Estados Unidos. Eles tinham muitas razões para estarem felizes. Primeiro, claro, porque era lua-de-mel, a culminância de muitos anos de namoro e depois de noivado; depois, porque tinham conseguido o dinheiro para a viagem recolhendo produtos recicláveis (SCLIAR, 2011, p.49).

No início da narrativa percebemos que o autor manteve basicamente a mesma estrutura da notícia, sendo fidedigno ao fato. Todavia, nota-se já a inserção de alguns elementos que começam a produzir a literariedade do texto, ou seja, corroboram para a construção da narrativa fictícia. “NÃO PODERIA HAVER no mundo pessoas mais felizes do que o casal que partia para a lua-de-mel nos Estados Unidos”, ou ainda, “Eles tinham muitas razões para estarem felizes” indicam uma subjetividade, ou porque não dizer, romantismo ao texto, sem se distanciar da realidade, pois conforme mais uma vez as palavras de Jaguaribe (2007): “O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” (p.16).

E é essa ficcionalização que notamos nesses trechos, uma ficção possível, um “inventado real”. É como se a ficção buscasse “completar” aquilo que a realidade por si só não conseguiu. Parte-se do fato real, mas acrescenta-se a ele os “pormenores” que concernem maior “sustentabilidade”, ou ainda, interesse ao enredo:

Uma das consequências da globalização cultural foi, precisamente, a naturalização dos códigos do realismo como forma de apreensão do cotidiano. O realismo como percepção do cotidiano, avaliação de condições materiais e registros de realidade pautada na evidência dos fatos legitima uma apreensão da realidade que se tornou costumeira na nossa vivência diária, na nossa racionalização comezinha do mundo (JAGUARIBE, p.16).

A narrativa prossegue com a descrição do projeto do casal, vemos que o autor insere elementos que obviamente não “poderiam” estar presentes na notícia e que serão determinantes para o desenrolar da história. Vejamos:

O que, além de ter resultado numa grande solução - pobres, jamais poderiam ter pago as passagens para Nova York-, representava também uma contribuição muito valiosa para a causa da preservação ambiental, da qual ambos, militantes ecológicos, eram fervorosos adeptos. “Estamos começando nossa vida conjugal da melhor maneira possível”, disse ele, quando embarcaram no avião. Com o que ela concordou, radiante (SCLIAR, 2011, p.50).

Neste trecho encontram-se descrições como: “militantes ecológicos, eram fervorosos adeptos” e “Com o que ela concordou, radiante”, o que indica a presença de um narrador onisciente, por conhecer bem os personagens. É num tom de sonho que se torna realidade, de enfim conseguirmos realizar nossos planos a narrativa prossegue: “Sim, a vida conjugal começou bem: a lua-de-mel em Nova York foi maravilhosa, passearam no Central Park, foram a museus e a vários espetáculos na Broadway”.

No entanto, de forma a mostrar o que Schollommer, 2013, nomeia de “choque do real” ou “fome de realidade”, tem-se o seguinte desenrolar da narrativa:

Mas tudo termina, inclusive a lua-de-mel, e um dia tiveram de voltar para casa. E aí começou a vida de casados propriamente dita. Que não era muito fácil. Ambos tinham empregos modestos, ambos trabalhavam muito e ganhavam pouco. Mas isso não era o pior. O pior foi descobrir que viver a dois não é uma coisa fácil. Partilhar um quarto (minúsculo), partilhar um banheiro (minúsculo) implicava problemas que não tinham imaginado. Logo as discussões e as brigas começaram (SCLIAR, 2011, p.50).

A crise do relacionamento nada mais é do que o “choque do real” a irrefutável aceitação do real. É a saída do sonho ideal, da idealização da perfeição, para a verdade nua e crua, ou melhor dizendo, cruel. Segundo Rosset (1989): “parece que o mais cruel da realidade não reside em seu caráter intrinsecamente cruel, mas em seu caráter inelutável, isto é, indiscutivelmente cruel” (p.19).

É o que costumamos chamar de “verdade verdadeira” ou ainda “realidade real”, ou seja, aquilo que é inevitavelmente real e verdadeiro, e por isso impossível de ser mudado, e a crueldade está no fato de fazer ver as coisas tais como elas são, sem nenhuma idealização ou suavização.

A separação foi inevitável, assim como a realidade, por ser ela mesma a razão para que a outra aconteça. É por trazer a realidade à tona que a vida conjugal se torna tão difícil e às vezes impossível de prosseguir. Os personagens sentem falta da beleza e do encantamento que os uniu nas noites de aventura na busca da realização de um sonho:

Um ano depois, estavam se separando. Cada um voltou para a casa dos pais, na pequena cidade em que moravam, ambos sofrendo muito, ele, principalmente. Chorava lembrando os bons tempos de namoro e de noivado; mas chorava principalmente lembrando as noites em que, com a noiva, percorria as ruas desertas em busca de latas de refrigerante e

E como que para que o amor renascesse ou que a relação pudesse dar certo, os amantes resolvem voltar a sua “rotina” de catar material reciclado: “Uma noite, não aguentou: saltou da cama, vestiu-se, e saiu. Estava nevando, mas isso não importava; ele queria, como naqueles bons tempos, recolher produtos descartáveis. Não tinha andado três quarteirões, na rua deserta, quando, de repente, avistou alguém juntando uma lata de refrigerante da rua. Era ela, naturalmente. Caíram nos braços um do outro. E agora saem todas as noites para sua expedição ecológica. Não sabem ainda para onde vão viajar, mas sabem que será uma segunda, e feliz, lua-de-mel” (SCLIAR, 2011, p.51).

No desfecho da narrativa realidade e ficção se misturam ao ponto de que a “vida comum”, rotineira fadou a relação ao fracasso: os amantes não suportaram as desavenças e realidades da vida a dois, a vida comum e simples. O retorno à captura de material reciclado – mesmo podendo ser entendido como uma ação comum, e por tanto rotineira da mesma forma – para o casal tem o significado de algo “novo”, “inusitado”, e por isso traz a sensação de felicidade.

Rosset (1989), afirma que “Felicidade e tristeza partilham a sorte comum a toda experiência da realidade, ser imediata e apenas imediata” (p.27). É o que assistimos no relacionamento descrito na crônica o Amor é reciclável, seja o amor do encontro e do reencontro, ou a tristeza da convivência diária e rotineira, elas são comuns e imediatas, e por isso reais.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pode-se dizer que durante séculos, a teoria e a crítica literárias tenham negligenciado as extensões do uso mais crítico e criativo da escrita verbal, a literatura. Assim, a ideia de uma produção “extra” mecanismo verbal, parece ainda para a maioria dos teóricos e críticos literários algo inaceitável, tornando-se deste modo um dos fatores mais excludentes.

De acordo com Moisés (2004): Daí ser forçoso admitir que a noção de gênero não tem caráter normativo, mas instrumental e operativo: constitui ponto de partida e não de chegada de qualquer

tratamento de todo texto literário, seja analítico, interpretativo, histórico, seja crítico. (p.202). Assim, percebemos que não existe uma definição pronta e acabada e que ofereça profundidade teórica e segurança didática aos professores e estudiosos da área difundindo incongruências no estabelecimento dos critérios norteadores e dificultando a assimilação dos alunos. E corroborando com a ideia de Moises, Coutinho (1978) afirma que: “Os gêneros oferecem ao ensino de literário um meio de abordagem do fenômeno, uma porta de entrada para a literatura” (p.25).

E é por esta porta que desejamos entrar no universo literário. Desconstruindo os muros e barreiras limitadoras e por que não dizer, castradoras deste processo. Sem desconhecer a tensão entre criação e história, entre texto e contexto, entre autor e leitor, é o desafio que nos estimula aproximar a literatura, o cânone, da modernidade, do texto e em especial do sujeito. Pois, mais uma vez conforme Compagnon (2009): “O estudo literário pode consertar a fratura da forma e do sentido, da inimidade fictícia da poética e das humanidades” (p.18).

É paradoxal afirmar que um mesmo texto pode ser classificado como conto e crônica, mas então como separar as nuances de cada um? Assim, como também se torna paradoxal pensar que realidade e ficção habitam o mesmo objeto. Onde começa um e onde termina o outro?

O que assistimos são quebras de barreiras, de conceitos, de concepções que por sua rigidez não conseguem sanar a imensa produção e flexibilidade atual. A contemporaneidade traz consigo tantas reconfigurações que torna-se impossível condensá-las, e isso perturba não só o leitor, mas o estudioso da linguagem que não consegue pelo menos a priori responder todos esses questionamentos.

E a crônica surge como um dos gêneros que consegue abarcar muitas dessas alterações, dando conta inclusive de estabelecer uma relação com o real. Preferimos não falar em representação do real, mas apresentação deste, uma vez que a crônica partirá do fato real, mas não será fidedigna a ele.

Todavia, não se trata apenas de ficcionalizar realidades, mas de a partir do fato real, criar novas perspectivas, novas realidades. Assim

como tantas outras concepções, a pós-modernidade botou por terra a noção de verdade única, de realidade absoluta. Criam-se novas realidades assim como criam-se novos paradigmas e cabe ao leitor/autor protagonista deste universo desvendar qual a sua verdade, ou melhor dizendo, qual a sua realidade.

REFERÊNCIAS

AGUIAR e SILVA, Victor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Livraria Almedina: Coimbra, 1967.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Básica. *Orientações curriculares nacionais: Linguagens, códigos e suas tecnologias*. Brasília: MEC/SEB, 2006.

COELHO, Irene da Silva. *Hibridismo do gênero crônica: discursividade e teoria em produções do E. F. II*; orientadora Prof^a. Dra. Norma Seltzer Goldstein. São Paulo – 2009, 262f. (Tese de doutorado)

COLOMER, T. *Andar entre livros: a leitura literária na escola*. São Paulo: Global, 2007.

COMPAGNON. Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. – Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COMPAGNON. Antoine. *Literatura para quê*. Tradução de Laura Taddei Brandini. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

COUTINHO, Afrânio. *Notas de teoria literária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2.ed, 1978.

COSTA LIMA, Luiz. (Org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. v.1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel: escritores jornalistas no Brasil*

1904-2004. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CUNHA, Helena Parente. *Cânone: dúvidas e ambiguidades*. SCRIP-TA, Belo Horizonte, v.10, n.19, p.241-249, 2006.

DIAS, Angela Maria. Representações contemporâneas da crueldade: para pensar a cultura brasileira recente. In: DIAS, Angela Maria, GLENADEL, Paula (Orgs.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p.15-24.

FILHO, Domício Proença. *A linguagem literária*. 8.ed. São Paulo: Àtica. (Série Princípios; 49).

GIRARD, René. Violência e reciprocidade. In: *Aquele por quem o escândalo vem*. São Paulo: É realizações, 2011, p.31-58.

JAGUARIBE, Beatriz. O choque no real: estética, mídia e cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

KIRWAN, Michael. O desejo mimético. In: *Teoria mimética*. São Paulo: É realizações, 2015, p.47-86.

LUDMER, Josefina. *Literaturas Pós-Autonomas*. Tradução: Flávia Cera Publicado na *Ciberletras - Revista de crítica literaria y de cultura*, n.17, julho de 2007.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso Literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Cortez, 2006.

MEGALE, Heitor. *Elementos de teoria literária*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1975.

MOISÉS, Massuad. *A criação literária*. Ed. Ver e atual – São Paulo, Cultrix, 2012.

MOISÉS, Massuad. *Dicionário de termos literários*. 12.ed, São Paulo:

Cultrix, 2004.

MOISÉS, Massuad. *A literatura brasileira através dos textos*. 25.ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

PEREIRA, Wellington. *Crônica: a arte do útil e do fútil*. Salvador: Calandra, 2004.

PONTES, Newton de Castro. *Formas do conto: estudos sobre as tradições do conto de expressão inglesa e portuguesa* / Newton de Castro Pontes. – Recife: O Autor, 2013. 218f. Orientadora: Ermelinda Maria Araújo Ferreira. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Letras, 2013.

ROSSET, Clement. O princípio da incerteza. In: *O princípio da crueldade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989, p. 29-49.

SIBILA, Paula. Eu real e os abalos da ficção. In: *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016, p.247-300.

SCHOLLHAMMER, Eric. Realismo afetivo: evocar a realidade além da representação. In: *Cena do crime*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013, p.155-186.

SCLIAR, Moacyr. *Histórias que os jornais não contam*. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011. (crônicas)

SCLIAR, Moacyr. *Deu no jornal*. Erichim, RS: Edelbra, 2008. (Contos Juvenis)

SILVA, Antônio de Pádua Dias da. *Aspectos do Conto e do Romance da atualidade: problemas de ordem teórico-conceitual*. In: O conto e romance contemporâneos na perspectiva das literaturas pós-autônomas [recurso eletrônico]. Antônio de Pádua Dias da Silva (org.). – Campina Grande: Eduepb, 2016. (Série Literatura e Interculturalidade).

SOARES, Angélica. *Gêneros Literários*. São Paulo: Ática, 2000. (Série Princípios)

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Editora Perspectivas. 2.ed., 1970.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em perigo*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

MODERNA E CLÁSSICA MÍMESIS LÍRICA DE LUCILA NOGUEIRA

André Caldas Cervinskis

A MÍMESIS É UM CONCEITO QUE FOI DESENVOLVIDO NA ANTIGUIDADE, tanto por Aristóteles quanto por Platão. A observação e imitação da natureza (*physis*) pelo homem sempre foi, portanto, uma preocupação. Independentemente de que essa arte fosse dirigida, essa “imitação” da natureza poderia ser idealizada como, em Platão, que, com sua lenda da caverna, esperava fosse melhorada sem imperfeições (simulacro). Aristóteles seguia uma linha mais realista, sem tanta contemplação. Esperava que o processo de observação resultasse numa cópia mais fiel da realidade (natureza). No jogo das representações, uma categoria estética age na apreensão e reflexão do objeto artístico e destaca a “relação subjetiva com o mundo objetivo e a dependência que um tem do outro” (SILVA, 2007, p.23). Essa categoria, cuja relação subjetiva concorre para o desvelamento do mundo pela mimesis. Assim, se imitação, cópia ou duplo, a mimesis intermedia parte do mundo com o sujeito-receptor, através do objeto artístico para realçar coisas, eventos ou fenômenos, antes não percebidos na natureza (SILVA, p.24).

Por mais que a obra de arte se assemelhe ao objeto real, seja o seu duplo, no mundo da arte, esse duplo artístico passa a ser algo além de um objeto-imagem do mundo cotidiano e, pela representação mimética, torna-se algo posterior à realidade: irreal por ser estético, ideal por ser artístico. Pela representação, não se imputa ao mimema,

forma agradável ou desagradável, como nos ensina Aristóteles, em *A Poética* (1993). Na Antiguidade, a conquista da ilusão pela arte era proeza tão recente que toda discussão em torno da pintura e da escultura, invariavelmente, girava em torno da imitação - mimesis. Pode-se dizer que o progresso da arte, nessa direção, era, para o mundo antigo o que é hoje, para o mundo moderno, o da técnica (SILVA, 2007, p.24).

Assim, a representação era, inicialmente, o juízo de gosto, porque estético, não o juízo de conhecimento, porque lógico. Se se abjeta à representação a sensação de satisfação (ou não) e não a de conhecimento, a representação é referida ao sujeito-receptor e ao seu sentimento vital, sob o nome de prazer ou desprazer. Aqui, temos explicitada a função do juízo lógico, onde as representações dadas se reportam ao objeto.

Para Platão, por outro lado, em *A República* (2001), a imitação de atitudes menos nobres, seja através da poesia ou do ator que a representa em ação, poderia levar o espectador a lançar mão de tais atitudes como expedientes para conseguir tal ou qual objetivo de vida. Platão teme que a imitação, pela representação, venha a degenerar os bons sentimentos dos homens, já que o convencimento da arte leva-os, através da ação verossimilhante, a tentar imitá-la. Para ele, se imitarem, que imitem o que lhes convém, desde a infância: coragem, sensatez, pureza, liberdade e todas as qualidades dessa espécie (SILVA, 2007, p.26-27). Seu conceito, portanto, de mimesis como imitação não acresce qualquer outro sentido subjetivo que vá além da apreciação pura e simples do objeto artístico.

Mas se a mimesis não buscasse, de uma forma ou de outra, atingir pela representação o sujeito-receptor, nos seus afetos, não valeria a pena a discussão sobre sua importância para a arte. Certamente, para Platão, o sentido ético-moral deveria ser uma consideração retórica posta à frente de qualquer representação e o ser humano não deveria se apegar e crer como verdadeiro o mimema e objeto artístico (SILVA, 2007). A propósito disso, Costa Lima (1980, p.47-48) elucida o fato de que, para Aristóteles, a imitação não é apenas uma cópia do real, inserido no poético, mas sua asseveração diz de um fato poético supra-real em que o poético não se confunde com o texto em versos;

o poético é mimesis e mimesis é imitação da ação humana. Assim, se se supõe o mundo real como um dado concreto, a mimesis o conduz a uma idealidade, produzida pela arte, que vai mais além do que propõe o mundo cotidiano (SILVA, p.50).

No entanto, a tradução que se consagrou do termo “mimesis” foi consolidada na Idade Média (*imitacio*). Luiz Costa Lima, lançando um olhar sobre a questão, reflete sobre a produção do crítico alemão Auerbach, afirmando que a tradução latina não seria a mais adequada para a mimesis. Costa Lima argumenta que, para convencimento do leitor, a obra deveria se parecer, o mais possível, com a realidade, mesmo que imperfeita sua imitação. É com essas bases que se firmou o posterior conceito de *verossimilhança*: o leitor tem que ser convencido de que o que ele leu é verdadeiro. Tem que se *deixar enganar*, ao ponto de essa leitura ajudá-lo a liberar emoções (catarse), o que preconizaria a fruição literária e o conseqüente prazer da leitura.

Esse conceito é claramente aplicável à ficção: em se contando uma história (enredo), os personagens devem desempenhar papéis e diálogos que criem uma empatia (identificação) com o leitor. Em outras palavras, ele deve se sentir envolvido com a história. Em seus personagens, suas atitudes e diálogos devem enxergar um pouco de si, de sua realidade. Nesse momento, a mimesis se completa.

A ficção, portanto, é o perfeito coroamento, realização das concepções aristotélicas. No entanto, se passarmos a observar outros gêneros literários (a *poesia*, por exemplo), como poderemos reconhecer a aplicação desses conceitos? Para Justino (1999), a crescente concorrência entre os indivíduos, em busca de riqueza e projeção social, subordina o Ser à lógica imanente e pragmatista do mundo: contamina o superior à ambigüidade dos papéis e valores sociais da sociedade contemporânea, mundaniza-o, contextualizando o que, até então, pairava acima da vida quotidiana. Esse individualismo, dessa forma, esfacela as representações sociais, pois não há mais “materiais consagrados que identificam o sujeito com sua comunidade” (COSTA LIMA, 1980, p.91).

Aplicando tais concepções de mimesis à poesia, Justino (1999) cita, como exemplos, a poesia de Arthur Rimbaud e Mallarmé. Nesse primeiro, arauto da modernidade, na poesia mundial, junto com o

segundo, numa arte onde o referente, o lastro identitário, que finca a sociedade, é subvertido em prol das provas e inusitadas relações; a identificação do objeto só pode estabelecer-se com a participação do receptor, que precisa estar aparelhado para rearranjar os elementos propostos. Cria-se, assim, um impasse entre o emitido e o recebido, gerando uma crise na comunicação. No entanto, em Rimbaud, abre-se o que vai marcar o modernismo e, mais ainda, a contemporaneidade pós-moderna: o convite à participação do receptor no trabalho de significação das obras (JUSTINO, 1999, p.77-78). Já a poesia de Mallarmé é luminosa e abre-se ao mundo; transcendendo o vazio, o poeta vai de encontro ao conceito de mimesis da representação, forçando o leitor a buscar a experiência estética, integrando-se ao ser criado pela intertextualidade. Portanto, segundo Justino (1999), se, em Rimbaud, a relação linguagem/mundo foi explodida, Mallarmé a implodiu. Ou seja, abriu espaço ao vazio, expulsando o real, através da concepção de que o pós-modernismo, diferentemente do modernismo, instaura um questionamento do ser, ou seja, uma preocupação ontológica ligada à textualidade (*apud* CONNOR, 1993, p.104-105).

Algo semelhante acontece em nossos dias com a poesia da escritora carioca Lucila Nogueira. Aplicando esses conceitos de hiper-realismo e pós-modernismo à obra da poeta pernambucana Lucila Nogueira, percebemos, mesmo que em poesia, marcas dessas estéticas. Para tanto, selecionamos os livros *Imilce* (2000) e *Desespero Blue* (2003). De maneira especial, analisaremos o poema abaixo transcrito, fazendo correlação com a perspectiva crítico-analítica que apresentamos, o que poderíamos chamar como amostra do aspecto performático ou pós-moderno da escritora:

Porque você nada sabe da insônia/ não venha assim
desavisado com esse universo de frases/ protocolares/
e toda uma higiene pasteurizada de ternura/
cuidado e não se aproxime demais/ existe uma parte
de mim onde ninguém chegou ainda/ e o desespero
sempre faz com que a gente precise acreditar/ em
tudo/ estou ficando cada vez mais com medo desse

sentimento/ súbito/ a água que lavou as letras da biblioteca/ é um sinal de que o amor e a palavra exigem renovação/ que tanto estudo não resolve o desamparo/ e que continua desabitada a casa que sou/ finjo-me autobiográfica e renasço como personagem/ espasmo de eletrochoque eu sirvo o meu senhor/ ducha de eletricidade eu sirvo o meu senhor/ e basta o seu tom de voz ser um pouco menos terno/ que eu já sinto dor/ como quem escolhe uma salada de rúcula/ em um cardápio de veludo escuro/ você está sentado numa poltrona de aço/ que já começa a ser engolida/ pelo mar vulcânico da minha loucura/ não sei porque tudo vinha tão vagarosamente de modo/ calmo/ e de repente foi aquele estalo aquele sobressalto/ e você não entendeu nos intervalos de linguagem/ o meu jeito pelo avesso de cantar um blue/ você não entendeu nada/ você não percebeu que eu sou um fósforo apagado/ esquecido na fuligem com memória do passado/ que a vida cai pesadamente em meu cabelo azulado/ e para a tela grande perder o colorido basta uma pilha se/ gastar/ por isso eu chego a ti numa bolha de sabão gigante/ soprada no canudo de mamoeiro do quintal da infância/ onde aprendi a noite o sol os cristais coloridos e as músicas/ ciganas/ daí que basta você me tocar e eu retorno à vida/ quebra-se o encanto e o feitiço/ e saio para a realidade carne que se desprende das páginas/ do livro/ escrevo sobre a vida como um exorcismo/ não tenho remorso do que vivo/ o meu poema é o sinônimo da minha pele exposta/ na implosão do muro de Berlim dos sentimentos físicos/ sinal vermelho/ rostos vazios/ caminhei coberta de sargaços na avenida/ como um insignificante alfinete atraído por um imã/ e perdi o sono perambulando nos telhados/ à procura das palavras mais precisas/ quando finalmente descobri

que o que importa mesmo/ sempre está implícito/ e agora/ eu só quero que você ouça minha voz subterrânea/ ecoando muito além de toda superfície/ mesmo que em mim nada esteja a salvo/ quero que observe com perplexidade como eu tenho estilo/ e a melancolia dos meus olhos claros/ atravessa nervosamente o cosmos como um neutrino/ argila submarina de abalos sísmicos na manhã de uma/ rua vazia de domingo/ hoje falta-me companhia para sair e beber um vinho/ nada acontece e eu não sei como faça para manter-me/ viva/ nada acontece e eu fico inerte sem regresso nem partida/ devo mudar uma vida que já não me serve/ mas ando muito cansada de ser sempre eu a tomar todas/ as iniciativas/ você não entendeu nada/ e eu estava dizendo apenas na verdade/ que subitamente eu fui ficando perturbada/você me lê somente para encontrar suas palavras/ mas eu venho de uma raça de saltimbancos e acrobatas/ e brilham relâmpagos das tempestades nos meus gestos/ delicados/ o meu corpo flutua como sílabas de imagens congeladas/ e nessa opressão desarticulada decido/ desesperadamente/ ficar calada/ mas não esqueço o convite para ver as estrelas num deserto de Marrocos/ nem a minha estranha fuga automática daquele mundo/ cor-de-rosa entre penhascos/ para voltar aqui e ficar sempre à espera do destino e do/ acaso/ sentinela do nada/ e a vida passa como as nuvens na janela/ da próxima vez eu vou ter mais cuidado/ porque das outras sei que estraguei tudo só por ter medo/ de encarar a realidade/ eu vou telefonar/ depois a gente se fala/ agora eu não posso acordar/ entenda que eu carrego a saudade das aves migratórias/ que sobrevoam os alpinistas do círculo polar/ porque você nada sabe da insônia/ e existe uma parte de mim onde ninguém chegou ainda/ e o desespero

sempre faz com que a gente precise acreditar/ em tudo/ estou ficando cada vez mais com medo desse sentimento/ súbito (NOGUEIRA 2017).

E o desespero sempre faz com que a gente precise acreditar/ em tudo/ estou ficando cada vez mais com medo desse sentimento/ súbito. Dialogando com outro ser que poderia ser o próprio eu, a poeta demonstra a perplexidade de encarar o próprio vazio. Um extrato da existência aumentado e transfigurado, no âmago de cada um, despertando medos “de encarar a realidade”. Enxergando-se “ave migratória”, ou seja, uma pessoa transitória, sempre em passagem, inclusive não conseguindo dormir (insônia), Lucila relaciona sonho e experiência, o desejo e o real, nesse poema, com estética fragmentada, verso livre, conteúdo disperso e vário, como o interior esfacelado da poeta.

É um sentimento que Lucila admite estar rodeado de mistérios, onde “ninguém chegou”; inconsciente da persona literária que se revela, em gestos simples, como beber um vinho ou mexer com plantas no jardim. Relacionando a poesia pós-moderna ou performática de Lucila Nogueira ao hiper-realismo, corroboramos com a afirmação de Baudrillard (1970) ao asseverar que o objeto, na cultura pop, “perde seu significado simbólico, sua antiga condição antropomórfica”; mas onde Barthes e os outros veem uma ruptura vanguardista com a representação, Baudrillard vê o “fim da subversão”, uma “integração total” da obra de arte, na economia política do signo-mercadoria” (BAUDRILLARD, 1988, p.174). O real, então, não poderia ser representado, mas repetido, reiterado. É uma abordagem, portanto, baseada no estranhamento.

Difícil referir-se ao cotidiano e não resvalar ou num artificialismo estonteante ou num hiper-realismo sem esperança. No entanto, Lucila consegue, na dosagem certa do veneno; embriagar o leitor sem levá-lo ao entorpecimento. Ela faz uma ligação entre temas clássicos (musica “Carmina Burana”) e modernos (blues), unindo paisagens do Marrocos às da Europa (Muro de Berlim). Dessa forma, também, a autora realiza uma conexão com poemas e livros anteriores, passando uma mitologia ou geografia mitológica, próprias em suas obras. Assim, realizando diálogos interculturais e relacionando temas

que poderíamos conceber, completamente díspares, segundo palavras de Bruno Piffardine (2017), esse livro, *Desespero Blue* (2003) é:

Uma obra apaixonada que invoca todas as facetas de Lucila: seja um pub underground, uma abadia espanhola poeirenta, os Alpes cruzados por elefantes de guerra, lá está a poetisa que se despe ao som de Carmina Burana, a profetisa do Apocalipse em “Quasar”, a druidesa celta que canta jazz estalando castanholas. “Desdizeres” evoca do passado as palavras dos grandes mestres - é, sim, uma grande dedicatória àqueles que fazem de nós todos o que realmente somos. “Sentimento Súbito” é a coda, o gran finale : o poema dá enfim a cor ao livro, toda essa nuance azulada que ele respira (NOGUEIRA, 2017).

Uma poesia não-protocolar, recheada de características pós-modernas, com um bombardeio de imagens e símbolos tão diversos como poderia dispor nossa contemporaneidade. Ao mesmo tempo, uma influência beat, das vanguardas literárias, que, em Lucila, encontra receptora atenta, mas, que como toda verdadeira autora, obedece ao que quiser, informando tais tendências literárias à sua poesia e não o contrário.

Assim, concordando com Claudio Willer, no caso específico desses livros, o discurso poético se sustenta a partir da formulação de símbolos ou figuras icônicas que desdobram a voz lírica em alegorias que passam a conviver como estátuas vivas com o universo dos leitores desse fantástico imaginário da autora carioca radicada no Recife:

O que ela nos apresenta não é, portanto, um relato, mera descrição de paisagens, lugares e experiências. Há vários mundos que se cruzam em seus poemas. Aquele - físico, imediato, fenomênico - dos lugares onde esteve ou tem estado; outro, da subjetividade, dos sentimentos e emoções; e outro ainda, do

simbólico, da palavra, especialmente em sua manifestação mais elevada, como palavra poética. Pode-se dizer que Lucila Nogueira viaja pelo mundo da literatura do mesmo modo como viaja pelo mundo geográfico. Assim como, em um dos poemas, enxerga *os deuses de pele verde e olhos oblíquos* da arquitetura de Gaudi, em outros apresenta-se como avatar, porta-voz de autores, na série *Desdizeres*. Chama a atenção, ainda, em *Desespero Blue*, a disposição gráfica original dos versos de alguns dos poemas, acentuando um ritmo tenso, acelerado. E a condensação, a capacidade de síntese, algumas vezes deixando algo a ser dito, incorporando a entrelinha, a alusão e sugestão, como modos de expressão. Tudo isso muda no poema final do livro, *Sentimento Súbito*, em tom confessional, extenso, e em verso longo. Mas isso não significa uma queda ou quebra da tensão poética, porém, antes, uma demonstração da pluralidade dos recursos expressivos de Lucila Nogueira, pelo modo como esse poema complementa o que vinha sendo dito nas páginas anteriores (WILLER, 2017).

Partindo para outra faceta importantíssima de sua obra, a mitológica, sustentada na memória histórica da humanidade, relacionando mitos ou narrativas de sociedades tão diversas como a greco-romana, a judaico-cristã e a ibérica, Lucila Nogueira trabalha, extraordinariamente, as concepções de mimesis, através da ressignificação da epopeia, ao mesmo tempo em que mantém o lirismo. *Imilce* (2000), que completa junto com *Ilaiana* (1997), *Ainadamar* (1996) e *Amaya* (2001) a denominada tetralogia ibérica, realiza um canto epopeico ao narrar, em versos, a trajetória do general cartaginês Aníbal Barca, que, na Antiguidade, quase venceu os exércitos romanos que queriam conquistar Cartago (atual Tunísia, norte da África), dando voz à sua mulher, seu filho e sua mãe, personagens fictícios que não aparecem na história oficial.

Nesse livro, como que situando o enredo, a autora cita toda a

extensão do Império Romano e de Cartago. Por isso, nomes de lugares como Creta, Tiro, Bitínia, Chipre, Espanha, Cástulo, Marrocos, Pirineus, Alpes, Oretania, Malta, Alicante e mesmo os povos antigos: romanos, mouros e gregos são freqüentes, no texto. O livro *Imilce* é lírico-dramático, mas mostra a situação feminina. A voz da mulher esquecida da história antiga, sobrepujada pela de heróis que representavam os grandes feitos dos impérios. Lucila dá voz não a ANÍBAL BARCA, general cartaginês que atemorizou Roma, mas à sua esposa, Imilce, à sua mãe e até ao seu filho, pois esses, também, são seres desprovidos de voz e vez, na história oficial. E, infelizmente, seguindo esse lamento expresso nesse livro-poema, quase ao final, a mãe de Aníbal proclama que o poder do Patriarcado e a força da história oficial apagarão sua voz:

**De mim/ não ficará sequer o nome/ não falarão
de mim/ historiadores/ sobre a cama/ de ramos
de palmeiras/ já não deita/ comigo o meu amante
(NOGUEIRA, 2014, p.77 – grifos nossos)**

Todo sofrimento, porém, não há um desenlace feliz. Ao final, mãe e filho, a mulher e o unigênito de Aníbal Barca, rendem-se à força implacável da realidade e proclamam, sem maiores esperanças, a vitória dos inimigos, os romanos, sobre os cartagineses, os derrotados:

Meu pai/ triste heroísmo de ser morto/ na luta/
contra o império dos romanos/ tudo continuou
como era antes (voz do filho de Aníbal)
**MUDARAM/ SÓ O NOME DOS TIRANOS
(NOGUEIRA, 2014, p.79).**

Desse modo, podemos concluir que *Imilce* tem características narrativas (portanto, também exercendo a mimesis ou verossimilhança) por contar uma história em versos. Narrativa e lirismo juntos. Nesse poema, destaca-se a sina da mulher do general cartaginês Aníbal Barca, dando também voz à sua mãe e ao seu filho. Fala do sofrimento das guerras, dá voz aos esquecidos da história. Por sua vez, por

contar esses mesmos sofrimentos, em forma de poema, é também lírico por expressar emoções e sentimentos:

Dizem que enlouqueci/porque eu assisto/ dormindo a teu futuro/ e a teu passado:/ ao prazer e á beleza/ não permites/ governar tua vida/ de soldado?/ [...] Dizem que enlouqueci/ eu sou Imilce/ a virgem de Oretania/ visionária/ eu seduzi Aníbal/ e nosso filho/ um dia há de crescer/ povo de Cástulo (NOGUEIRA, 2014, p.56).

Tal assertiva é confirmada, nos versos seguintes do livro, quando Imilce parece explicar a razão de sua loucura ou fuga da realidade:

Caminho/ contra a lei da gravidade/ foi mais/ do que eu podia suportar/ meu cérebro é um girassol de facas/ foi mais/ do que eu podia suportar/ recuso-me/ a aceitar essa mágoa/ foi mais/ do que eu podia suportar/ tenho medo das palavras/ foi mais/ do que eu podia suportar [...] Um dia me estendeu os seus cabelos/ queimou/ as minhas mãos dentro da chuva/ e tremia e renascia/ e encontrei/ a beleza na loucura (NOGUEIRA, p.73-74).

O caráter heroico apresenta-se no texto, também, na voz do general Aníbal. Com valentia e destemor, enfrenta os romanos, não temendo a morte, sem saber da inutilidade dessa guerra, pois que o Império Romano, antes de cair, dominaria todo Ocidente conhecido da época – Ásia Menor e extrema, África próxima e toda a Europa:

Lutei contra os romanos, doce Imilce/ acreditei no engodo/ da batalha/ quis evitar ao mundo/ o mal estranho/ que em sonhos/ percebia e não falava/ Lutei contra os romanos e por isso/ interrompi o amor/ na hora máxima/ perdoa se parti/ pede a meu filho/ perdão/ se acreditei nessa vitória (NOGUEIRA,

A loucura é um tema-tabu na sociedade, mas já foi enfatizado em muito pela literatura. Vários personagens são considerados loucos ou por serem de fato ou por apresentarem algum comportamento pouco convencional. Nesse sentido, o amor verdadeiro, proclamado por Imilce pelo general, não fugiria a esse modelo e se caracterizaria por rompantes de paixão, entrega, fuga do convencional. O amor que pode levar ao desequilíbrio mental e comportamental. Mais adiante, a voz de Imilce confessa:

O que dizer/ quando o amor se acaba?/ O que é a loucura senão um motim?/ Era o meu companheiro/bem-amado/ quanta coisa ele fez/ só para mim? [...] O que é a loucura/ senão a lembrança/ de algo que se perdeu/ sem se pedir/ e o que é o amor/ senão um a loucura/ que tenta/ a eternidade construir? (Idem, p.67).

Nessa lucidez luciliana, as vozes femininas, sejam elas celtas, galegas ou iberas se transpõem para os livros de maneira tanto figurativa (metáforas e metonímias) quanto temáticas (vozes de mitos ancestrais que ecoam no inconsciente coletivo). O fundamental é que essa passagem do semântico para uma espécie de estado vital do significante, tal como a aparição de novos signos, seja adotada em várias religiões e mitos de iniciação (GLUSBERG, 1987), ambos bastante fortes em Lucila Nogueira. Já para Paul Zumthor, autor canadense, que aprofundou o conceito de performance para a cultura e especialmente a literatura, afirma que, se houvesse uma ciência da voz, ela não estaria centralizada em uma única forma de conhecimento, pois deveria abranger, em princípio, a fonética e a fonologia, além da antropologia, da história e da psicologia da profundidade. Em seu estudo, o teórico refere-se à voz do ser humano real e não à do discurso, uma vez que o texto literário é uma voz que está dentro de um suporte escrito, portanto mediado, ele já é uma representação.

Segundo Aristóteles (1993, p.44), “a tragédia não é imitação de

pessoas e sim de ações, da vida, da felicidade, da desventura”. A afirmar que a tragédia, enquanto arte, imita as ações e a vida, Aristóteles pode estar dizendo que a arte não é a busca de uma simples cópia da natureza, mas a busca de sua recriação, em um outro plano, um plano poético. Se assim for, arte e natureza (*physis*) imitam-se mutuamente, não em suas formas, mas em sua potência de criação. Talvez, esse seja o sentido de “arte imita a natureza”. A arte busca a mesma poética de criação que a natureza, em si, possui – e por que não dizer vice-versa? Não como mera tentativa de cópia, reprodução ou mesmo representação do que foi observado, mas como busca de recriação que tem, como ponto de concretização inicial, como partida, as observações de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano (FERRACINI, 2006).

Dessa forma, a autora faz um inusitado poema epopeico-lírico-dramático, dos quais duas são mulheres, igualando os gêneros. Fala da dor das mulheres esquecidas por seus maridos e, antes, nas guerras. Desmascara os transtornos psíquicos, como a loucura ou alucinações, que acometem Imilce. Realiza, sem proselitismos, uma obra feminina e feminista, dando destaque às mulheres. Tal análise parece-nos adequada por funcionar como contraponto analítico à permanência de um mundo em que as mulheres ainda precisam lutar por seu espaço social, cultural e profissional, vivendo ainda subjugadas nos âmbitos intelectual, artístico (não conseguindo o mesmo destaque que os homens) e profissional (ganhando menos e trabalhando igual a eles).

Também há uma forte questão de gênero permeando toda essa obra, quando a mulher é a protagonista de uma narrativa lírica, em que a figura masculina é o mito determinante, no caso, Aníbal Barca. Lucila usa como matéria-prima de sua obra o universo feminino, em meio às guerras, do contexto da expansão romana, negando-o, já que empresta vozes a essas mulheres que, em suas sociedades, não gozavam de nenhum tipo de autonomia, muito menos a chancela da cidadania. Ela posiciona-se contra o Estado, representado pelo Império Romano, e contra as guerras impetradas pelos homens, que roubam das mulheres seus maridos e filhos, deixando-os numa situação de desamparo, num mundo dominado pelo patriarcalismo. O

discurso de Lucila constitui um contraponto à mudez feminina do mundo clássico. Assim, ela retoma a tradição ocidental, pela via do desacordo com o contexto ideológico romano e, pelo endosso textual, reatualiza a dicção grega em sua obra.

Nesse livro, então, de forma minuciosamente detalhista, com referências mitológico-históricas, Lucila nos revela o panorama cultural da Antiguidade do Mediterrâneo. Numa economia esplêndida de palavras, monta um poema em 4 vozes, dando voz a figuras excluídas da história, como a mulher de Imilce (até a publicação desse livro, sem nome); sua mãe e seu filho.

De maneira que *Imilce* é poema-livro mimético ou epopeico, de características híbridas. Por ser um poema *em 4 vozes*, ou seja, um texto dramaturgico – que se caracteriza por ser o ofício de elaborar um texto com o objetivo de transportá-lo para os palcos, apresentando diante de um público as ideias contidas nessa obra, na forma de diálogo. A palavra drama vem do grego e significa ação. Desse modo, o texto dramaturgico é aquele que é escrito, especificamente, para representar a ação. O que se dedica a essa tarefa é o dramaturgo. O cerne da ação é o conflito. Toda ação em cena depende do conflito e da maneira como os diferentes personagens agem para atingir seus diferentes objetivos.

A linguagem poética, expressa por um uso sequencial de unidades submetidas a poucos paradigmas, insiste na representação dos mesmos elementos emotivos, os quais se intensificam pelo espelhamento interno, também do significante. Pois mimese interna e o aprofundamento da interiorização são especificações linguísticas e psicológicas peculiares ao gênero lírico. Além do conteúdo iminente trágico – um amor que se perdeu na guerra – *Imilce* é um poema com versos ritmados, ou seja, com pausas maiores, que normalmente achamos na poesia moderna; isso seria apontada como uma das características do texto dramático. A respiração é controlada pela dicção e como expressão de sentimentos necessita ser mais sentida para ser recitada. Esse poema, em forma de livro, traz essa exigência aos leitores.

A autora retoma a tradição ocidental, pela via do desacordo com o contexto ideológico romano e, pelo endosso textual, reatualiza a

dicção grega, em sua obra. Assim, o livro *Imilce* (2000), na verdade um poema em 4 vozes, é um canto de tristeza e desencontro das mulheres e filhos dos soldados que vão às guerras, em todas as épocas. Fala, também, dos conflitos políticos que encadeiam tragédias humanas, como em todas as guerras. Interessante que somente os amantes têm seus nomes revelados. Como se a autora quisesse destacar mesmo a dor e o dilema das mulheres que amam e esperam a volta dos amados. As estrofes simetrizadas, em torno do eixo vertical, possibilitam ao leitor uma leitura dupla, pois há a possibilidade de serem lidos os versos por inteiro, como normalmente se procede, ou, primeiro, a sua metade esquerda e, depois, a metade direita (CERVINSKIS, 2008).

Voz e performance se conjugam para a enunciação mítico-feminista da autora, sendo sua personalidade traço fundamental da sua poesia, muito especialmente nesse livro, ora analisado. A autora segue a trajetória mítico-poética, em forma lírica, mas quase narrativa e epopeica, proposta como fio condutor de busca da origem étnica e artística de Lucila Nogueira, através das figurações femininas alegóricas de que se utiliza, na formação de vozes ancestrais e contemporâneas, a delinear a condição da mulher, em várias épocas, em confronto com o arquétipo feminino vital matriarcal de diversas culturas, na busca obsessiva de uma geografia mítica de si mesma.

Diretamente vinculada à voz poética, a *performance* é uma ação oral-auditiva pela qual a mensagem poética é, simultaneamente, transmitida e percebida, no tempo presente, em que o locutor assume voz, expressão e presença corporal (física), enquanto o destinatário, que não é passivo, também se inclui como presença corporal, dentro da performance. A lírica de Lucila Nogueira, reverberando o eco ancestral de mitos, enseja-se nesse panorama. Os dois livros selecionados para o estudo deste artigo são repletos de elementos identitários, tão diversos quanto à cultura ibero-galego-celta, além de aprofundarem toda inquietação e dinamismo físico e emocional, na pós-modernidade.

A mimese interna (especialmente em *Imilce*, 2000) e o aprofundamento da interiorização são especificações linguísticas e psicológicas

peculiares ao gênero lírico. A função poética da linguagem, que projeta o princípio de equivalência do eixo da contiguidade, mostra que a estrutura do poema é uma das formas de representação da existência, segundo José Guilherme Merquior (*apud* HOFFMAN, 2007, p.23).

Assim, toda a obra de Lucila é um diálogo intercultural. Sua linguagem poética, expressa por um uso sequencial de unidades submetidas a poucos paradigmas, insiste na representação dos mesmos elementos emotivos, os quais se intensificam pelo espelhamento interno, também do significante.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. **Arte retórica e arte poética**. 2.ed. Trad Eudoro de Souza. São Paulo: Arte Poética, 1993.

BAUDRILLARD, Jean; POSTER, Mark (1988). **Selected writings**. Cambridge, 1988.

CERVINSKIS, André. **De Imilce a Medellín**: a poesia de Lucila Nogueira. Olinda: Livro Rápido, 2008.

CONNOR, Steven. **Cultura pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1993.

COSTA LIMA, Luiz. **Mímesis e modernidade**. São Paulo: Graal, 1980.

FERRACINI, Renato. **Café com queijo**: corpos em criação. São Paulo: FAPESP, 2006.

HOFFMAN, Adriane Ester. **A Moderna Lírica Mitológica em Lucila Nogueira**. Olinda: Livro Rápido, 2007.

JUSTINO, Luciano. **Mímesis, modernidade, pós-modernidade**. Artigo. Ver. Investigações, Linguística e Teoria da Literatura, v.9,

p.99-114.

PLATÃO. **A República**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2001.

NOGUEIRA, Lucila. **Imilce**. Recife: Bagaço, 2000.

SILVA, José Eduardo Rolim de Moura Xavier. **D'O Guarani a Il Guarany**: a trajetória da mímesis da representação. Maceió: EDUFAL, 2007.

PARTE 2
SEMIOSES DA MULTIDÃO

CIDADE E MULTIDÃO EM *PAULICÉIA DE MIL DENTES*

Silvanna Oliveira

*O escrito é como uma cidade, para o qual as palavras
são mil portas*

Walter Benjamin.

TENDO EM VISTA UMA GAMA DE POSSIBILIDADES QUE CIRCUNDA AS obras contemporâneas, *Pauliceia de mil dentes* (2012) se destaca como uma rasura nos estatutos da literatura, na abordagem da cidade e dos encontros com a multidão. Demonstra, logo, uma São Paulo cuja vivacidade se assemelha a um organismo que se pretende mutável. Lugar metaforizado por uma “grande boca”, age por meio da ruminação de vidas, em um movimento quase antropofágico, no qual se aproveita aquilo que lhe é produtivo. Por outro lado, há a trituração de outras vidas pela mesma boca, só que desta vez cuspiendo fora aquilo que não lhe serve. Esta se bifurca em vasos comunicantes pelos quais se mantêm em constante contato os diferentes patamares sociais, culturais, econômicos, políticos, sexuais, étnicos e é designada como aquela “que devora alguns e a outros, beija”⁴⁷, nas palavras da

47 Palavras proferidas pela autora Maria José Silveira, em destaque na matéria realizada por Nahima Maciel, intitulada “Um mosaico paulistano”. Texto publicado no **Correio Brasiliense**, na sessão Diversão&arte. Brasília, segunda-feira, 18 de março, 2013, p.3.

própria autora Maria José Silveira.

Nesse sentido, apesar de compartilharem de experiências discrepantes, de participarem de funções sociais diferentes ou até extremas, de caminharem em direções opostas no espaço citadino, algumas vezes, todos os personagens estão ligados de alguma maneira. Infere-se, além disso, uma potência territorializante que caracteriza o nome “Pauliceia”, apelido dado a uma das mais movimentadas cidades da América Latina, berço do Modernismo brasileiro. Assim, Maria José constrói uma visão caleidoscópica da cidade, apresentando-a como uma “São Paulo [...] estroboscópica, rizomática, nervosamente arlequinada. Colcha de retalhos de sonhos nunca completados, mas também de realizações e vitórias”⁴⁸ (MORICONI, 2012, s/p), passagem que reflete bem a ideia do *locus* como um grande mosaico colorido.

A importância dada aos sujeitos comuns – às multidões –, geralmente colocados em segundo plano pela crítica literária, encontra em *Pauliceia de mil dentes* uma abertura que pode ser considerada um eco de modernidade. Este foco trazido para o movimento descentralizador do protagonismo é fruto dessa grande influência culminada no início do século XX, mas que já havia dado seus “sopros” desde o século XVI (BERMAN, 1940). Ou seja, desde o Modernismo brasileiro até os dias presentes, as brasas da modernidade trazem consigo o inevitável encontro com a diferença, partindo de um contexto em que há a rápida assimilação dos valores urbanos e do crescimento acelerado das metrópoles, em consonância com o tradicionalismo agrário e com um modelo de vida típico da República Velha. Daí nasce uma interessante ambiguidade: a transição do homem acostumado com a calmaria das fazendas e engenhos, longe do espaço urbano, para a “solidão povoada” das experiências na cidade e suas indústrias, onde são construídas novas trocas; onde é formado um sentimento “drummondano”⁴⁹ de solidariedade e reconhecimento

48 Por Italo Moriconi, no prefácio do livro *Pauliceia de mil dentes*. In: SILVEIRA, Maria José. **Pauliceia de mil dentes**. 1. ed. São Paulo: Prumo, 2012.

49 Referência ao poema “Mãos dadas”, no qual é percebido o encontro do homem moderno com a alteridade; além do sentimento de solidariedade. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.

das multidões.

Nesse contexto de predominância da urbanidade, dentro de um movimento expansivo, a cidade é refletida na literatura também como personagem, desde aquela considerada “regionalista” de 30 (embora tenha sido colocada como espaço de transição, muitas vezes) até aquela produzida, sobretudo, na metade do século XX e na contemporaneidade (por autores como Caio Fernando Abreu, Patrícia Melo, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Marcelino Freire, Paulo Lins, entre muitos outros), como espaço simbólico propício aos encontros solidários, mas também aqueles fadados a uma violência simbólica, política ou sangrenta. O cenário citadino ressurge, sobremaneira, como um organismo vivo – transmutado pela personificação das formas humanas, em atributos como “mãe”, “braços largos”, “grande boca” – orientando os seus fluxos e influenciando diretamente nas ações de seus habitantes-personagens, daí a sua importância.

Sendo assim, neste trabalho serão abordados os caminhos da cidade na literatura contemporânea, adentrando teórico e criticamente neste palco de multiplicidades, a fim de que se compreenda os seus becos e palácios disputando a produção de subjetividade das multidões. Para tanto, nos debruçaremos sobre *Pauliceia de mil dentes*, averiguando de que maneira ela faz suas articulações com o passado concreto e com a literatura de multidão de hoje. Além disso, observaremos como São Paulo consegue ressurgir na obra literária, não como um mero pano de fundo que pauta os acontecimentos de diversas naturezas, com seus muitos; mas como personagem antropomorfizada pelos seus movimentos visíveis e invisíveis, os quais provocam em seus habitantes-personagens sempre algum efeito, ora potente, ora vazio. Nessa linha de raciocínio, veremos uma obra de recortes “arlequinais” de sua personagem mais atuante: a cidade.

PAULICEIA DE MIL DENTES: O DISCURSO DA CIDADE

De modo geral, é imprescindível levar em consideração as implicações trazidas pela escolha do título do livro, que nada tem de aleatório. Ele traz em seu âmago referências interessantes de se discutir, haja vista que propõe uma abertura inerente à multiplicidade de

discursos. Esta última fica evidenciada no uso da palavra “mil”, sendo um número que sugere os muitos – as multidões, em um sentido mais literal; assim como pode sugerir as “mil” circunstâncias e possibilidades oferecidas a estes sujeitos. Além disso, a “Pauliceia” parece referir-se à imagem humana, pois traz suas características personificadas pelos dentes. Os dentes pressupõem uma mordida que é dada ao longo da narrativa e que complementa os sentidos suscitados na leitura. Por outro lado, há alusão ao espírito vanguardista andradiano, levantado em uma entrevista com a autora do livro, quando ela se refere ao título retirado de um verso modernista:

Essa frase vem de um verso do Mário de Andrade, nosso grande escritor paulistano. E acho que ele está certo. A cidade é uma grande boca que sorri e morde. Beija e engole. Torna seu ou cospe fora. Espero que o leitor que leia o livro possa fazer sua descoberta (SILVEIRA, 2013, p.3).

O verso de que a autora fala pertence a um poema chamado “Os cortejos”, presente em *Pauliceia desvairada*, obra publicada originalmente em 1922. Este livro, bem como *Pauliceia de mil dentes*, em uma linguagem irreverente, também elucida um inventário das vivências trazidas pela modernização de São Paulo, com a qual Mário de Andrade constitui uma relação ambígua ao longo de sua obra, o que acaba por aproximá-lo a Maria José. Para ele, a cidade ora é o lugar dos homens esmagados pelo processo de modernização, tanto de bandeirantes quanto de capitalistas, ora é cenário de festejos a “babel de retalhos coloridos” (BOSI, 2015, p.374). Maria José ainda amarra tal ideia, afirmando: “Foi dessa cidade que eu quis falar, desse somatório dos nossos males e possibilidades. Aqui, você encontra o que há de riqueza e beleza e o que há de desigualdades e misérias no país” (SILVEIRA, 2013, p.4).

Diante do diálogo entre a literatura modernista e a contemporaneidade no texto de *Pauliceia*, há o espírito vanguardista vivido em São Paulo nas primeiras décadas do século XX: A antropofagia como “uma manifestação do ‘sentimento órfico’, enraizado no profundo

catolicismo oswaldiano, é o sentimento do Sagrado como ‘outro’. A Antropofagia é uma metafísica bárbara [...] e preserva o resíduo do caráter de culto do ancestral primitivo” (CHALMERS, 2002, p.108-111). Ou seja, há um ideal de valorização da cultura nativa (dos tupis), para fugir da imitação dos modelos europeus, como uma projeção utópica de uma civilização própria e que tem grande influência na construção da capital paulistana. Logo, é possível arriscar o aparecimento de uma ressignificação do movimento antropofágico em *Pauliceia de mil dentes*, pois nela também há uma “ruminação” de seus personagens, nem sempre carregando o ônus de utopia democratizadora, como está posto em Oswald de Andrade (1978), no *Manifesto Antropófago*.

Estes pontos de conexão entre o Modernismo e *Pauliceia* ficam evidenciados logo no início da obra, quando o personagem Lucio, estilista renomado, diz basear sua coleção na poética de Mário de Andrade. Seu intuito parece transcender a coleção, para abraçar a tendência à alteridade, a tentativa de se firmar uma arte nacional, ressaltando a abertura de São Paulo à multiplicidade, trazida pelas cores:

[...] a primeira, a grande coleção que o lançou no cenário nacional e internacional, foi a que teve como inspiração a poética de Mário de Andrade. Nela havia a tentativa de mostrar a ‘Pauliceia Desvairada’ [...] Muito cinza, preto, tons escuros metálicos e a garoa da época, mas também o vermelhão do Masp, a multiplicidade das cores de um dia no Anhangabaú, as luzes feéricas dos seus faróis, os verdes das árvores, o rosa leve das azaleias e primaveras (SILVEIRA, 2012, p.20).

Nesta passagem, percebe-se inclusive o uso da referência explícita à obra andradiana, *Pauliceia Desvairada* (1922); a cor cinza, bastante observada nas fotografias inseridas em algumas partes da obra; a expressão “multiplicidade”, articulada ao espírito vanguardista e às multidões de cores da cidade que inspiram a coleção de moda do

estilista. Em outra parte, ele ainda frisa o elo existente entre o trabalho com a moda e a antropofagia, já que enfatiza que o caráter original, eminentemente nacional, precisa sair “de dentro”; além de que precisa ser, sobretudo, reavivado na concepção de alguns estilistas brasileiros, acostumados a apenas “engolirem” o que vem de fora, sem fazer passar pelo “estômago” as influências europeias. A problematização recai sobre o mesmo ponto que Oswald de Andrade (1978) questiona em sua ideologia antropofágica – é necessário que se faça uma arte autêntica:

[...] Não aguento estilista brasileiro achando que vive na Europa. Quer se inspirar em deusas gregas, em pintor clássico italiano, maravilha!, cada um sabe do seu trabalho, mas é que as coisas ficam tão *déjà vu*, tão cansativas. [...] Um pessoal que há séculos não sabe que existiu aqui a antropofagia, sequer conhecem o Oswald e o Mário! Até hoje não atinaram que a globalização boa não é a que vem de fora, mas a que sai de dentro? Se é pra criar só com as informações da cultura de outros países, sem passar pelo nosso estômago, prefiro o pessoal de lá (SILVEIRA, 2012, p.370).

Além da referência feita a Lucio, há também, em um dos relatos frenéticos do personagem Arturito, um *insight* antropofágico, o que fica elucidado pelos termos “medevorou”, “mecomeu” e “mecuspiu”, construindo uma ponte com a ideia do canibalismo metafórico da devoração do inimigo sacro. No sentido real, a ruminação desses ideais precisa ser positivada no processo de deglutição, pois tem que haver aproveitamento do que for produtivo. No caso da passagem em destaque, a figura é representada também pelo ritual simbólico de devoração e de comida. Mas ao contrário do que prega a vanguarda, é negativo o processo antropofágico, já que não há ruminação nem aproveitamento do sentimento de Arturito dentro de Tsuki, mas sim a sua rejeição:

[...] por que você diz que não me quer mais se você é ainda a única coisa boa da minha vida, Tsuki, você está dentro de mim, amor, você medevorou meco-meu e agora quer mecuspir fora? não aceito não posso aceitar não vou deixar, [...] você vai pagar por cada mínima coisa e por tudo que você não quis que fosse meu e devorou e agora cospe depois de me ruminar e me matar com seu veneno, amor (SILVEIRA, 2012, p.134).

Assim, a cidade serve de palco para os encontros do passado e do presente, sendo estes primeiros sempre ressignificados pela vivência contemporânea; para as potências dos bons encontros e a violência dos maus encontros. Ela abraça a tudo e a todos não apenas sob o cinza metálico da garoa paulistana, mas também sob as nuances de suas cores vivas. Segundo Eduardo Viveiros de Castro (2015, p.18), “a multiplicidade é o quase-objeto que vem substituir as totalidades orgânicas do Romantismo como as associações atômicas das Luzes [...]”. Dessa forma, não há mais totalidade na cidade, muito menos na produção de subjetividade do homem que nela reside; não se esgota mais as possibilidades, pois a sua expansão simbólica está para além de sua geografia fronteiriça.

A cidade surge repleta de avenidas, prédios, fachadas e seres, se espalhando como um rizoma, que não se sabe mais onde começa e onde termina, pois suas raízes estão distribuídas sobre o asfalto ou sobre os ares, como platôs, incorporadas à vida. Um platô está sempre no meio, nem início nem fim, e um rizoma é feito de platôs, tidos por uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma, e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior (Cf. DELEUZE; GUATARRI, 1995).

Nessa perspectiva, é válido ressaltar que, em *Mil platôs*, observa-se que o rizoma-carnal é tido como processo imanente que subverte o modelo e esboça um mapa, ainda que constitua suas próprias hierarquias. Não se trata deste ou daquele lugar na terra, nem de um momento específico da história, menos ainda de tal ou qual categoria

no espírito. É um modelo que não cessa de se erguer e de desmornar, e do processo enquanto tal, que não cessa de se prolongar, de se romper, e de recomeçar (DELEUZE; GUATARRI, 1995). Esse paradoxo inerente ao modelo do rizoma muito tem a ver com a lógica caótica das grandes cidades, com o movimento ininterrupto da urbanidade, podendo ser uma comparação bastante produtiva, do ponto de vista experimental.

Portanto, como um rizoma, temos a leitura de uma São Paulo plural e vigorosa como palco para muitas vidas, interconectadas no dia-a-dia da cidade por um ato de violência praticado por um jovem de classe média, mas que não se limita a ele. Ela serve, no entanto, como fio tênue para “dar conta” das multiplicidades vividas, da produtividade dos muitos – da literatura de multidão. Em outras palavras, há um esvaziamento da violência como motor de sentido da obra, ao passo que ela se potencializa para ser esse elo que une a todos, semiotizando as muitas singularidades. Surgem, assim, histórias de antemão “desconectadas”, mas que depois ganham sentido porque tecem novos matizes à rede de relações dos personagens, tendo como pano de fundo a enorme cidade.

A CIDADE-PERSONAGEM E A MULTIDÃO

A relevância dada à cidade-personagem está na fusão entre realidade e ficção; na catarse e desafogo de sujeitos, além do cruzamento de forças motrizes que fazem a cidade se sobressair como aquela que enxerga as transformações promovidas por ela mesma. Diferente da ideia de que “os atos da personagem [...] vão fazendo surgir o que a cerca, como se o espaço nascesse dos seus próprios gestos” (LINS, 1976, p.83-84), a cidade-personagem se apresenta através de um movimento inverso, pois são seus próprios atos são os que vão fazendo surgir aquilo que a cerca; como se os personagens e suas multiplicidades nascessem das ações do espaço urbano.

Nesse caso, a partir da ação de acolhida, de recusa ou de defesa feita por essa grande cidade, é perceptível a implosão que há a partir da noção de multidão que é colocada. Implosão porque o processo de “demolição” de personagens tipos – na contramão da multidão –, ou melhor, da fragmentação desses personagens potentes em suas

múltiplas possibilidades, ocorre de fora para dentro. Assim, há um movimento que nasce das ações de uma cidade “humana” e desemboca no direcionamento tomado pelos sujeitos que nela vivem, pois eles são “filhos” ou resultados dessa “mãe” que pare a todo instante: “Frio caleidoscópio gigantesco e sem alma, quando joga fora” (SILVEIRA, 2012, p.28).

Desse modo, é interessante ressaltar a experiência de Lucio Li, o já mencionado estilista nordestino que chega a São Paulo ainda jovem e que felizmente é beijado e acolhido pela cidade, embora no começo tenha sido pego pelo espanto diante daquela massa disforme. A potência que Lúcio promove na narrativa está na quebra do estereótipo de nordestino, que geralmente aparece restrito à pobreza, à falta de territorialidade, não ultrapassando essa linha para ascender a outros âmbitos. Torna-se oportuno observar como sua profissão ganha prestígio na indústria da moda e como ele passa a ser um profissional solicitado e reconhecido pelo seu talento, criando-se a partir dele uma nova rede de contatos com pessoas de diversas origens. São Paulo, como uma mãe, acolhe-o e o cria, atribuindo-lhe potência:

Tinha 17 anos e o coração incendiado quando chegou a São Paulo. O fogo daqueles anos e o desejo de conquistar aquele desmedido, aquela massa disforme quando vista por quem chega e nada entende. Uma cidade que vai mastigando o que lhe vem de fora, incorporando e tornando seu, ou cuspidando nas ruas. Frio caleidoscópio gigantesco e sem alma, quando joga fora. Mãe deslumbrante, quando acolhe. A sorte que ele teve é que, pra ele, ela foi mãe e o acolheu (SILVEIRA, 2012, p.24).

Ele, apesar de estar vinculado à lógica capitalista-industrial, já que é empresário, consegue reconhecer o trabalho que deu base para o seu sucesso, no sertão da Paraíba, trazendo para a narrativa uma concepção que quebra a expectativa em relação à ideia de “devoração insana” do mercado para com seus trabalhadores, o que não implica dizer que não aconteça em outras situações. O personagem, ao

contrário, se vê ainda afetivamente ligado às suas origens sertanejas (mencionando, inclusive, em várias partes do primeiro capítulo, a sua “mainha”), bem como preza a justiça no pagamento de salário e direitos como pilar para a valorização do trabalho manual das bordadeiras:

Pois não é que a vida aconteceu assim, dona Jurema! Seu filho, empresário capitalista, quem poderia prever? Se avexe, não, mainha, que é só brincadeira. Tenho um medo grande de explorar alguém, muito mais nossas bordadeiras; obedeço tudo quanto é lei trabalhista, até invento outras se preciso, e pago o salário mais justo possível, fique tranquila. [...] Valorizar o antigo ofício das bordadeiras e rendeiras é uma coisa de princípio, herança da senhora [...] (SILVEIRA, 2012, p.28).

Ou seja, o sujeito é a rasura do projeto de modernidade, fazendo com que alguns de seus encontros sejam potentes, no momento em que a sua diferença é usada como força motriz para a produção de novas subjetividades. Por outro lado, a sua irmã Chica foi cuspada fora da cidade, após ter tido a experiência negativa de uma relação afetiva, com Jefferson da Malharia, baseada no interesse produtivo que sua mão-de-obra gerava, já que produzia malha de qualidade para ele em São Paulo e, conseqüentemente, ajudava-o a valorar o negócio. O desdém que ele demonstrou por Chica fica explícito quando uma modelo, em dia de desfile, o interroga sobre seu relacionamento. Escondida, Chica é pega de surpresa pelas palavras dele exaltando pejorativamente as suas características físicas para a modelo: “A Chica? Imagine! Aquele tribufu nordestino? [...] Você já reparou na figura atarracada? Já viu a cara de porco que ela tem?!” (SILVEIRA, 2012, p.34).

São Paulo ao invés de beijá-la, devora-a, cospe sua produtividade para fora, aquém daquele espaço que não lhe cabe, já que até seu relacionamento estava à mercê de interesses puramente mercadológicos. Há, portanto, um deslocamento promovido por sua aparência, pelos

seus traços considerados feios e inclusive reiterados pelo próprio irmão Lucio, que aparenta incômodo ao olhar para sua filha e perceber que ela tem traços da tia (SILVEIRA, 2012, p.39): “Podre Chica e sua tragédia de ter entrado em um mundo onde se venera a beleza.”; e “[...] Desde que Chica lhe contou o que o cafajeste do Jefferson havia dito, ele, mesmo sem querer, [...] viu que a descrição que o putro fizera era precisa. Chica parecia mesmo uma porquinha, calha-me, Mãe Santíssima!”. Ou seja, São Paulo e o trabalho com a moda não a aceitam, tendo em vista sua imagem fora dos padrões de beleza.

Ela ainda diz para Lucio, seu irmão: “Aceite minha decisão e me deixe em paz, por favor. Vou continuar trabalhando pra você, decidi isso também, mas de lá. São Paulo não é pra mim. Não é minha cidade. Nunca mais ponho os pés aqui. E nunca mais pôs” (SILVEIRA, 2012, p.32). Percebe-se, aqui, uma relação problemática com a cidade, e que até o momento em que resiste pôr novamente os pés lá, é esvaziada de potência, já que ela se faz através dos bons encontros. Como a experiência de Chica provou-lhe que aquele lugar não lhe serve, ela aceita a condição e muda seu jeito de viver, após as mutações emocionais sofridas pelas ações dessa cidade-personagem. Parece nunca mais ter sido a mesma: “São Paulo não fez bem pra ela. Aquele sacana daquele salafrário mudou nossa Chica, uma desilusão que a pobre nunca superou. [...] A infelicidade virou seu miolo” (SILVEIRA, 2012, p.29).

Em outro momento da narrativa, é sabido que Chica consegue se vingar da cidade que a traiu e do ex-namorado que a humilhou. Apesar de ser uma potência isolada, já que ela não perdura na vida de Chica, no momento em que toca fogo na malharia de Jefferson e vai embora de São Paulo, deixa de estar aliada à imagem derrotada, pois mesmo tendo perdido sua felicidade, ela também retira de Jefferson o seu maior bem (a grife). Ela reage, é potente e mostra isso quando destrói o capital do seu ex-companheiro, retirando dele a força utilizada para humilhá-la. A despeito do relacionamento não ter conseguido vingar, é indispensável observar que a grande cidade também a acolheu, em algum momento, talvez para ampliar seu viés produtivo de trabalho material e ajudar no seu cargo de chefia na volta à Paraíba, onde articula em uma grande rede costureiras.

Há também outros personagens que se apresentam deslocados daquela “massa disforme”, tais como Luli, estudante de psicologia que veio do interior para estudar na capital. Ela se vê cuspidada para fora da cidade, embora relute contra seu estranhamento em função da grande vontade de seus pais orgulhosos. Eles sentem-se honrados por ter uma filha universitária na capital, consideram-na já uma “doutora”. No entanto, “Ela já odeia São Paulo o suficiente. Veio estudar e trabalhar, e cada vez se sente mais incapaz de viver nessa cidade; se esforça, mas não dá conta. Tudo a agride, a espreme, poluir seu ar” (SILVEIRA, 2012, p.231). A construção dessa personagem se faz, assim, em sua relação difícil com a cidade grande, pois até efeitos em seu corpo e na mente ela causa, como vômitos, pânico e tristeza. É interessante perceber como a cidade-personagem pode agir como um verdadeiro “bicho de sete cabeças”, fazendo prevalecer sua face obscura.

Esse elo travado entre a menina e a cidade fica exposto no momento em que o narrador adentra a sua realidade, quase “tomando as suas dores” e oralizando a indignação: “Luli não se sente uma universitária ali, sente-se um tipo humano de merda. É isso que São Paulo faz com ela. [...] Ela é como uma verme de Marte que baixou no local” (SILVEIRA, 2012, p.232). São, além disso, produzidas relações de indiferenças coletivamente, o que tipifica a literatura de multidão e seus múltiplos agenciamentos:

As colegas são muito diferentes, integradas, sabem se colocar, dominam os códigos, participam, amam aquilo. Luli e outras duas mais ou menos como ela, apagadas como ela, ficam por ali, meio aos cantos, meio se juntando às vezes, na tentativa de não se deixarem esmagar completamente sob o peso morto das toneladas de concreto e indiferença (SILVEIRA, 2012, p.232).

Dessa maneira, como afirma Dalcastagnè (2012), transpõe-se a ideia de que a cidade simboliza a sociabilidade humana, sendo também um espaço de diversidade, já que nela convivem pessoas que

não se conhecem, não se reconhecem ou mesmo se hostilizam. A imagem da desarmonia e da confusão é responsável pelo fascínio que as cidades exercem, como locais em que se abrem todas as possibilidades. Nas narrativas brasileiras contemporâneas elas têm aparecido como agente determinante da significação da narrativa como um todo. “A cidade surge, assim, enquanto personagem” (DALCAGNÈ, 2012, p.110). São Paulo, por sua vez, enquanto personagem de *Pauliceia*, define o Outro e suas relações travadas com o tempo circundante, rompendo, reiterando, criando, a cada dia, novos laços e trocas.

A referida cidade percorre as existências humanas que coexistem com “o peso morto das toneladas de concreto” (SILVEIRA, 2012, p.232), incorporando de uma vez ou expulsando o que estiver à sua frente, em um movimento de violência urbana que:

[...] está presente nos bairros sofisticados e nas favelas, nos bairros de classe média e nos pardieiros, nos campos de futebol da várzea ou no estádio do Morumbi. Ela se estende do centro à periferia da cidade e seus longos braços a tudo e a todos envolvem, criando o que se poderia chamar de uma democracia na violência (ODÁLIA, 2004, p.10).

Pretende-se, quanto à cidade, portanto, capturar o “incapturável, porque não se trata de um objeto, mas de vetores, não se trata de um conjunto definido de pontos, mas de uma multiplicidade de trajetórias não necessariamente regulares” (SANTOS, 1999, p.137). Essas trajetórias não regulares implicam nos deslocamentos de alguns personagens, como a família de Irina, mãe de Erasmo, que se desloca de Recife para tentar melhorar a vida em São Paulo em um tempo de êxodo rural, típico do século XX: “Erasmo tem que respeitar isso. Honrar seus avós e seus pais, e não ficar com essa espécie de vergonha. Eles têm tanto direito de estar aqui como qualquer outro, os nordestinos ajudaram a construir essa cidade” (SILVEIRA, 2012, p.243).

Outro exemplo de deslocamento, desta vez, potencializado por

meio da “partilha” desigual dos espaços da cidade funciona como uma espécie de memória do presente, memória de curto prazo, que, de acordo com a situação, reforça, reconfigura, reinventa identidades e pertencimentos estratégicos” (JUSTINO, 2012, p.83). Sendo assim, observa-se como em *Pauliceia* há esse questionamento em relação aos espaços da cidade que trituram os pobres, feito pela personagem Sulamita:

Vão reurbanizar a zona, fazer uma intervenção urbana, o centro vai ficar outra vez bonito, eles dizem. Bonito pra quem? [...] Para pobres, intervenção urbana é o outro nome da expulsão. [...] Não é possível instalarem um projeto de extermínio e demolição: expulsar todo mundo, demolir quarteirões inteiros, desapropriar pessoas que moram e construíram suas vidas naquelas ruas do centro da cidade (SILVEIRA, 2012, p.274).

O narrador busca, na introdução do capítulo “Eliseu em sua espera”, composta por duas breves histórias ou recortes paralelos ao centro do enredo – discurso horizontalizado da literatura de multidão –, um modo de dar visibilidade à inquietação de Vanda, amiga de Tsuki, que quer terminar um namoro infrutífero para ela: “Vanda vai pensando que não passa de hoje, hoje ela termina com Oscar. É uma noite como qualquer outra para terminar um namoro cujo encantamento já passou” (SILVEIRA, 2012, p.272); ao passo que, do outro lado de “Sampa”, é trazida a problematização dos espaços ocupados da cidade, nos quais há uma partilha violenta e desigual, uma vez que se furta o direito do cidadão de possuir um lugar para morar dignamente com o pretexto da reurbanização. A confluência desses dois fatos distantes demonstra a transversalidade dos acontecimentos na cidade, desde aquele drama pessoal até aquele que envolve uma questão social mais considerável. A multidão, logo, se amplia e rasura suas experiências em *flashes* ou capturas cotidianas.

Sobre esses pequenos enredos, Justino (2014, p.141) afirma:

Trata-se de observar como a multidão aparece configurada sob o enredo e a linguagem, como a literatura se transforma na multiplicidade, não só do “personagem principal” ou do narrador tratando do tema, mas, como o mundo da vida faz indício no e para além do enunciado, personagens de nada, pequenos atos ordinários, utopias de consumo e de reconhecimento, cujo aparecimento pode se dar em apenas uma página, um parágrafo, um átimo de voz na boca do narrador.

No lugar – em que o narrador critica por ser insistentemente chamado de Cracolândia, pois o bairro da Luz parece ir além desse espaço restrito aos usuários – contêm “moradores de rua, catadores do lixo, que o lixo dali é bom, lixo das lojinhas de eletrônica e eletrodomésticos” (SILVEIRA, 2012, p.275), sendo o berço familiar da própria personagem mencionada, Sulamita. No entanto, a voz narrativa direciona uma potência do território que confere singularidade aos sujeitos moradores daquele espaço, alvo de uma intervenção urbana, melhor designada de “expulsão”: “Dessa vez o desenvolvimento imobiliário terá que engoli-los. A renovação urbana, o festejado projeto da Nova Luz terá que inclui-los. O bairro é deles” (SILVEIRA, 2012, p.276).

Segundo Cocco (2000), essa territorialidade pode ter ou não uma potência. Ao conceituar a reterritorialização, ele a define como dimensão lisa, fluida e livre do espaço público, portanto, sem potência; afirma também que ela se faz quando a violência volta o seu papel de estriagem e segregação, quando volta ao seu funcionamento hierárquico e instrumental, de reprodução do anonimato metropolitano do gueto, da autodestruição e da negação do “outro”. Essa reterritorialização pode ser comparada à tentativa de “intervenção urbana” do projeto Nova Luz. Por outro lado, a desterritorialização implica na produção de sentido na interpretação da violência, sendo esta última um instrumento de fluidificação do espaço, marca de reconhecimento público e campo de ruptura do anonimato. “Neste nível, a violência tem a função de abrir o tempo; potência constituinte da vida,

destruição molecular de toda instância molar do poder sobre a vida, biopoder” (COCCO, 2000, p.79-80). Dessa maneira, percebe-se a potência da violência – sob o signo da revolta dos moradores – em favor das pessoas que moram no espaço e que reagem à “intervenção”.

São Paulo representa, assim, a memória daquilo que já foi e não é mais. Além de espaços de moradia, o próprio verde frutífero das árvores encontra-se deglutido nesse processo perverso de autodestruição:

[...] São Paulo foi terra de árvores frutíferas; dá pra ver as solitárias sobreviventes de muitos quintais da cidade. Umas enormes, já estéreis. Outras menores, ainda mantendo o ciclo produtivo. Jabuticabeiras, goiabeiras, pitangueiras. E os ipês, azaleias, patas-de-vaca, buganvílias, sibipirunas, uma cidade de muitas árvores e muitas flores na primavera. Camadas remanescentes de outra época. Memórias. Que a cidade vai tentando engolir em seu crescente e perverso processo de autodestruição” (SILVEIRA, 2012, p.308).

Essas observações flagrantes e “personagens de nada”, na verdade, possuem, em poucas páginas – na parte introdutória do capítulo “Erasmão Carlos, é muito mais fácil fugir” – outro modo de dar visibilidade ao quesito social gritante. A pequena história se passa nas ruas de São Paulo, tendo Filó e sua mãe como pessoas empobrecidas, as quais estão à margem. No intuito de obter uma alimentação menos indigna, mãe e filha, em consonância, se prostituem. Nesses percursos da cidade, “na esquina entre os carros” elas encontram dona Memê, personagem que só vai ser desvendada posteriormente na obra e que dá a Filó notas de 50 ou de 20 reais para um banho e um jantar: “Pena que não é todo dia que ela passa no carrão e o motorista abre os vidros escuros das duas janelas e fica olhando de cara brava pra ela” (SILVEIRA, 2012, p.47).

A mãe de Filó conclui em seu devaneio: “E agora, com a nota de 20 que avó ricaça deu, elas vão poder voltar pro quarto e ficar descansando amanhã. É por isso que ela não quer de jeito nenhum ir

embora dessa cidade, muito mais cheia de coisas e novidades” (SILVEIRA, 2012, p.47). Ou seja, a cidade é vista como uma prisão, pois nem oferece potência de vida, através de bens materiais e conforto, nem as deixa sair dela. É uma cidade maltrata, mas encanta. Assim, impedidas de se mover, mãe e filha se tornam “impotentes, a única localidade que habitam movendo-se sob seus pés” (BAUMAN, 1999, p.25). A cidade-personagem, além de aglutinar, segrega e polariza os espaços, emancipando alguns sujeitos e desnudando o território de outros que continuam confinados do seu significado e da sua capacidade de doar identidade (BAUMAN, 1999). É uma violência reterritorializante, pois este “outro” é negado.

Em outro plano, a tentativa de “doação de identidade” de território é feita por uma das personagens da obra, Maria Cristina – arquiteta frustrada pelo seu relacionamento fracassado com Zuza –, no momento em que ela reconhece o espaço circundante, jogando-lhes novas cores e sentidos, sob o viés da arquitetura. Esta recriação presente no olhar debruçado sobre a cidade representa a potencialidade que os espaços públicos ganham, no sentido de se democratizarem: “[...] a organização do espaço democrático, o espaço arquitetônico socialmente válido, os espaços públicos abertos, ruas, avenidas, praças, a alma de uma cidade. Esses espaços que criam os cartões-postais, os locais onde a vida urbana acontece” (SILVEIRA, 2012, p.123). Esta releitura direcionada ao ambiente, ao caráter estético que compõe a cidade de São Paulo, pressupõe as ações dos cidadãos que dela desfrutam. Pessoas que ao fazerem o movimento de ocupação, conferem, novamente, novas potencialidades à capital:

E que pela prioridade dada aos carros, os novos cidadãos das nossas urbes [...] foram relegados pelas autoridades na paisagem agressiva, sem qualidade, nem ambiental nem estética. Mas os cidadãos legítimos, os de carne e osso e alma, reagem. À sua maneira, vão ocupando esses espaços da arquitetura de São Paulo, como ocuparam o vão livre do Masp com a feira de antiguidades e artesanato; criaram vitalidade do Conjunto Nacional, que espontaneamente

foi se tornando um dos locais mais frequentados da cidade; se apossaram do Ibirapuera, único em sua proposta de centro de convivência e organização espacial unindo parque, patrimônio histórico e concepção arquitetônica; deram novos significados às ruas que elegeram para seus encontros (SILVEIRA, 2012, p.124).

Dessa forma, são sugeridas diversas leituras dessa multidão, que ora é visibilizada pelas suas cores, ora perde a força entre a garoa paulistana. No entanto, muitos ganham potência nos movimentos de apagamento, de pobreza, de reterritorialização, de preconceito, bem como nos movimentos de acolhimento da cidade-personagem, incógnita das subjetividades de sua multidão.

Com base nessas considerações, conclui-se que há uma relação inescapável com o Outro; que existe uma multidão configurada no enredo e na linguagem da obra. Podemos afirmar que a literatura contemporânea, verticalizada neste trabalho por *Pauliceia de mil dentes*, é uma literatura de multidão, já que só pode ser compreendida em um contexto de multiplicidade, entrecortado pela experiência da diferença, do “outro” (Cf. VIRNO, 2013), peça-chave para os encaideamentos vivenciais. A ideia de nunca se estar só retoma Bakhtin (1995), segundo a sua aceção de dialogismo, a qual determina o fato de todos nós estarmos postos sob a forma de um contágio de discursos proferidos pelo outro. Ou ainda mais, de discursos nascidos nos meandros da cidade.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, M. Pauliceia Desvairada. In: **Poesias Completas**. 6.ed. São Paulo: Martins, 1980.

ANDRADE, O. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias**. Manifestos, teses de concursos e ensaios. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

BAKHTIN, M. **Marxismo e filosofia da linguagem**. São Paulo: Hucitec, 1995.

BAUMAN, Z. **Globalização: as consequências humanas**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, W. Paris do Segundo Império. In: **Charles Baudelaire: um lírico no**

auge do capitalismo. Obras escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50.ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

CASTRO, E. V. **Metafísicas canibais**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

CHALMERS, V. M. O outro é um: o diagnóstico antropófago da cultura brasileira. In: CHIAPPINI, L.; BRESCIANI, M. S. (Orgs.). **Literatura e cultura no Brasil: identidades e fronteiras**. São Paulo: Cortez, 2002.

COCCO, G. Giuseppe Cocco fala sobre o conceito de multidão e os movimentos sociais. In: **Rev. Eletrônica Portas**, n.1 (2007). Disponível em: <<http://www.acicate.com.br/portas/giuseppe.pdf>>. Acesso em: 05 abr. 2018.

DALCASTAGNÈ, R. (Org.). **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Vinhedo: Editora Horizonte/Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012.

DELEUZE, G.; GUATARRI, F. Introdução: Rizoma. In: **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.1. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

JUSTINO, L. B. Potência oralizante da multidão: por que os estudos culturais ajudam a compreender a experiência dos muitos na literatura contemporânea. In: **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. n.44, p.145-164, jul./dez. 2014.

_____. Literatura de Multidão: a potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea. In: **Revista Graphos**, v.14. n.1, 2012, p.82-98.

LINS, O. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

ODALIA, N. **O que é violência**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, L. A. B. Textos da cidade. In: VASCONCELOS, M. S.; COELHO, H. R. (Orgs.). **1000 rastros rápidos: cultura e milênio**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

SILVEIRA, M. J. **Pauliceia de mil dentes**. 1.ed. São Paulo: Prumo, 2012.

VIRNO, P. **Gramática da Multidão: Para uma Análise das Formas de Vida Contemporâneas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

MACUNAÍMA: TORNAR-SE OUTRO

Andressa Rafaela Araújo Nóbrega

O devir é o que nos arranca não apenas de nós mesmos, mas de toda identidade substancial possível. Trata-se, pois, de apoiar-se em diferenças não para reduzi-las à semelhança (seja absorvendo-as, seja absorvendo-se nelas), mas para diferir, simples e intransitivamente
Marcio Goldman.

DESARTICULARIZANDO O ORGANISMO

Partimos dos pressupostos filosóficos de Deleuze e Guattari na tentativa de reconhecer o contágio de multidão que Macunaíma concentra, e para compreender um desconcertante personagem que repousa na perda de si mesmo, a presença de outros. Nesse sentido, nos empenharemos na análise da comunhão perplexa entre os seres e as coisas que atravessam a escrita marioandradina, na convulsão dos significados e significantes, que de fluidos e intensos, rompem com estruturas substancializantes e abrem passagem aos devires.

Esses autores criam um sistema aberto às multiplicidades e às estratégias de resistência a modos de produção de subjetividade identitárias, ao passo que desarticula à lógica imóvel do pensamento e da transcendência do sujeito ao retirá-lo de sua imobilidade e de qualquer organismo ordenador e totalizante, e, desse modo, rompem com

os pressupostos da representação e enfatizam a diferença. À vista disso, analisaremos como o devir sempre pressupõe agenciamentos, em virtude de não partir de premissas fechadas e como a experimentação do *Corpo sem Órgãos* remete ao novo que está por vir.

Nesse sentido, para desarticular o organismo e seus órgãos identitários, os autores elaboram o conceito de Corpo sem Órgãos; contra a interpretação, propõe a experimentação; contra a sujeição, optam pelo que desfaz a organização imposta aos corpos, descobrindo outras populações e outras zonas que os habitam. É nessa perspectiva que reinscrevemos nosso herói sem caráter: um Corpo sem Órgãos, resultado da experimentação indomesticável do modernismo, que rompe com estruturas passadistas e essencializantes, que pretende revelar-se em suas infundáveis dobras, pois, “o múltiplo é não só o que tem muitas partes, mas o que é dobrado de muitas maneiras” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.14). Outrossim, sobre o Corpo sem Órgãos, os autores afirmam que:

Não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas. Ao Corpo sem Órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chagar a ele, é um limite. Diz-se: que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante no deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos, lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos [...] O CsO já está a caminho desde que o corpo se cansou dos órgãos e quer licenciá-los, ou antes, os perde (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.9-10).

Ademais, desarticular o organismo, desfazê-lo, significa abrir o corpo a novas experimentações, agenciamentos, múltiplas articulações, sem que isso preceda nenhum tipo de autodestruição, pois na

perspectiva dos autores, movimentos de autodestruição, pulsão de morte – que não se confunde com a pulsão de morte descrita por Freud – tratam-se de libertação de conteúdos prévios com o objetivo de criar novos agenciamentos, a fim de habitar em novas terras. E, é justamente nesse propósito, que é preciso des-organizar o corpo macunaímico determinado, enquadrado, estabelecido, padronizado, e o desarticulamos enquanto organismo harmonizado em estruturas essencializantes.

Nesse ínterim, percebemos que a afirmação do CsO é a afirmação de um modo de existência não condicionado totalmente por qualquer tipo de instituição, seja ela pessoal ou coletiva. Portanto, o CsO é um corpo vazado por onde passam as forças que promovem as ações, um corpo marcado pelo signo da ausência, mas pleno de vida. Eis, pois, o nosso novo corpo macunaímico: o lugar vazio, a perda, a ausência, o impoder, uma falta fundamental, que Deleuze explica como sendo a linha de fuga, que não se constitui pelo traço da fraqueza, mas pelo excesso de força, quanto das intensidades que o constitui e que expulsam todo e qualquer significado, fazendo do corpo um lugar de passagem. Fazendo de nosso herói um CsO em sua potência bárbara de agenciamentos e atravessamentos, pois corroborando Deleuze e Guattari, criar um CsO trata-se

De criar um corpo sem órgãos ali onde as intensidades passem e façam com que não haja mais nem eu nem o outro, isto não em nome de uma generalidade mais alta, de uma maior extensão, mas em virtude de singularidades que não podem ser mais consideradas pessoais, intensidades que não se pode mais chamar de extensivas. O campo da imanência não é o interior do eu, mas também não vem de um exterior ou de um não-eu. Ele é antes o Fora absoluto que não conhece mais o Eu, porque o interior e exterior fazem igualmente parte da imanência na qual ele se fundiram (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.19).

Ainda segundo os autores, desfazer o organismo não é mais fácil do que desfazer os outros estratos dominantes de nossa cultura, o da significância ou o da subjetivação, pois a noção de significância, impregnada em nossa forma de pensar, impede que o inconsciente se liberte da interpretação e possa se tornar uma verdadeira produção; enquanto que o conceito de sujeito teima em nos fixar a uma realidade dominante e nos impede de fazer da consciência um meio de exploração. Todavia, alertam, que para se estabelecer a desarticulação do corpo aos estratos dominantes, a prudência se faz necessária.

[...] desfazer o organismo não é mais difícil do que desfazer os outros estratos, significância ou subjetivação. A significância cola na alma assim como o organismo cola no corpo e dela também não é fácil desfazer-se. E quanto ao sujeito, como fazer para nos descolar dos pontos de subjetivação que nos fixam, que nos pregam numa realidade dominante? Arrancar a constância do sujeito para fazer dela um meio de exploração, arrancar o inconsciente da significância e da interpretação para fazer dele uma verdadeira produção, não é seguramente nem mais nem menos difícil do que arrancar o corpo do organismo. A prudência é a arte comum dos três; e se acontece que se tangencie a morte ao se desfazer do organismo, tangencia-se o falso, o ilusório, o alucinatório, a morte psíquica ao se furtar à significância e à sujeição (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.22).

Dito isso, é preciso que se revele uma das principais linhas de resistência na qual a crítica marioandradina tem se limitado – e que até mesmo esta pesquisa, em um primeiro momento, caiu na armadilha -: atender aos organismos dominantes da interpretação que limitam Macunaíma a um protótipo da identidade nacional, quando, na verdade, é tudo que não pretende ser. Pois o nosso herói é com muita justeza uma figura desconcertante e turbulenta, no sentido de ser um corpo totalmente esvaziado e atravessado por diferentes afetos, nos

diferentes agenciamentos e multiplicidades que o constrói.

Portanto, no desdobramento macunaímico que pretendemos apresentar, quando o dizemos sem órgão queremos nuançar um corpo, cujas estruturas que pleiteavam seu enquadramento foram retirados; um corpo esvaziado de qualquer ordem limitadora ou classificadora; um corpo povoado por intensidades e multiplicidades; um corpo que ao nascer “preto retinto”, no “fundo do mato virgem”, desterritorializado e desgeograficado, o é, não como uma expressão paródica de representar um povo ou uma nação, mas no objetivo de apresentar-se como uma potência de multidão ininquadrável, em razão do que os autores explicam:

Um CsO é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar. O CsO faz passar intensidades, ela as produz e as distribui num *spatium* ele mesmo intensivo, não extenso. Ele não é espaço e em tal ou qual grau – grau que corresponde às intensidades produzidas. Ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensa, a intensidade = o, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias. Matéria igual a energia. Produção do real como grandeza intensiva a partir do zero. Por isso tratamos o CsO como o ovo pleno à extensão do organismo e à organização dos órgãos, antes da formação dos estratos[...] (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p.14).

Nesse sentido, considerando Macunaíma um CsO, corroboramos com o pensamento dos autores, quando asseguram que “desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições

e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e des-territorializações medidas à maneira de um agrimensor” (p.22).

Nesse sentido, compreendemos que o CsO é o próprio devir incorporado, uma experiência subterrânea em razão de forças invisíveis que não podem ser capturadas por um centro de poder. Assim, buscar um CsO é rastrear as possibilidades de novos afetos e novos desejos, pois ele é a abertura de um canal e, nesse sentido, afetar e ser afetado, dado que um corpo cujos órgãos não foram retirados, onde cada um permanece no seu lugar e exercendo a sua função, tudo está definido e nenhum afeto novo, nessas condições, se torna possível, uma vez que os órgãos obstruem a livre passagem dos afetos viabilizando apenas os afetos e desejos já apreendidos e consolidados. Criar um CsO é, portanto, provocar um esvaziamento e não construir uma figura, pois em sua fabricação ocorre uma inversão de signos e, por isso, um deslocamento de seu regime.

Dito isso, nos colocamos como elaboradores de uma nova crítica marioandradina, tomando Macunaíma como um corpo bárbaro de devires intensos, como agrimensores do descentramento de nosso personagem, que na sua condição de *ninguém*, de sem órgão, sem terra, sem estado, sem fé, sem lei, apresenta-se numa dinâmica interminável de dobras que permite inscrever Macunaíma (a obra) como uma produção imbricada no presente e no futuro, como uma narrativa profética reveladora das inquietudes e demandas de uma comunidade que vem.

TORNAR-SE OUTRO

Nas primeiras linhas de argumentação desta análise nos propomos a averiguar como Macunaíma desarticula a lógica de uma identidade nacional. Enquanto um corpo de produção de subjetividades e multiplicidades, o herói às avessas de Mário de Andrade, protótipo da “ninguendade” do povo brasileiro, em sua qualidade inclassificável, associado à pluralidade de estilos que comporta, aproxima-se da ideia de devir, de vir a ser, de um fluxo permanente e ininterrupto de possibilidades e mudanças que dissolve qualquer remissão a identidades transcendentais.

Nesse sentido, na tônica de nossas discussões, compreendemos

que é preciso dessacralizar uma ideia de identidade nacional, construída ao longo de nossa formação (social, política e literária), com estruturas de poder muito bem marcadas, excludentes e ideologizantes. Portanto, entendemos que é preciso descolonizar nossas alteridades constitutivas, deixá-los ser e manifestar-se livremente, percebendo, assim, um mundo de continuidades em intensos devires de ser e não-ser, devires-animais, devir-criança, devir-mulher, devir-vegetal, devir-outros.

No decorrer de nossa trajetória somos seduzidos por ideias totalizantes, e não é diferente concernente à busca de uma identidade nacional. Mesmo na condição de “ninguém”, corroborando à análise de Darcy Ribeiro, de sermos um “novo povo” forjados pelos processos de “deculturação” e “aculturação”, nos quais índios, negros e brancos formaram um novo ethos nacional em termos, ainda, essencialistas, somos configurados a uma estrutura sintética e unificante, quando, na verdade, somos uma potência de muitos, múltiplos, plurais e dissonantes corpos, em suas relações de afetos e infindáveis dobras.

Isso posto, é preciso compreender *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, no sentido estrito de seu aposto, pois ele é “sem caráter” por descentrar qualquer perspectiva totalizante. Desse modo, é válido estruturar nossa análise da obra marioandradina a partir dos pressupostos teóricos de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) quando asseguram que “fomos ajudados, aspirados e multiplicados” (p.11), e enquanto obra literária que elide objeto e sujeito, que excede linhas de articulação e territorialidades ao passo que possibilita linhas de fuga e descentramento. Pois, coadunando os autores:

Um livro não tem objeto nem sujeito; é feito de matérias diferentemente formadas, de datas e velocidades muito diferentes. Desde que se atribui um livro a um sujeito, negligencia-se este trabalho das matérias e a exterioridade de suas correlações. Fabrica-se um bom Deus para movimentos geológicos. Num livro, como em qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga, movimentos de

Nessa perspectiva, ainda em conformidade com Deleuze e Guattari, se “escrever nada tem a ver com significar, mas com agrimensar, cartografar, mesmo que regiões ainda por vir” (p.13), *Macunaíma* (a obra), em sua vasta fortuna crítica tem sido tomada sob análise de maneira insatisfatória, no sentido de significar uma identidade nacional que não existe, pois não há nela um projeto identitário como os teóricos tem colocado, mas de descentramento e produção de singularidades. Em vista disso, enquanto *Macunaíma* foi situado pela crítica, até então, como um “corpo dócil” de produção de essencialidades, nós o tomamos como um “corpo bárbaro” de devires intensos de multiplicidades.

Outrossim, entender *Macunaíma* como um personagem em constantes devires é entender como Mário produziu uma literatura realmente de vanguarda, mais do que reelaborar um nacionalismo crítico e um projeto de nação em busca de uma identidade que comportasse e atendesse às demandas do Modernismo, o autor cria uma narrativa que excede os limites temporais. Produzido há quase 90 anos, *Macunaíma* foi um livro escrito para o futuro e, nesse sentido, é preciso romper com os esquematismos e interpretações totalizantes que o enquadram como um projeto modernista de substancialidades, pois na sua tessitura plural, a obra marioandradina se configura como um livro-manifesto da quebra, como um manifesto pulsante de devires intensos.

Seguindo nosso raciocínio, se nascemos do entrechoque e do caldeamento de *diferentes* povos – *diferentes* povos indígenas, negros das *diferentes* regiões da África, brancos das *diferentes* regiões da Europa - que formaram o “novo povo” a quem se chamou de brasileiro, desde a nossa gênese somos plurais. Nascidos da *diferença*, somos naturalmente múltiplos o que já nos eximiria de qualquer definição totalizante. Dessa maneira, compreender a nossa formação é entender que formamos uma sociedade de outros, e, nesse sentido, é preciso perceber, que se há algo de unificante em nossa formação, não passa por princípios essencialistas de igualdade, pois, antes disso, somos

marcados pela *diferença*, logo, se pudéssemos falar de uma ontologia brasileira, a nossa seria a multiplicidade.

Corroborando Eric Landowski (2002):

A figura do Outro é, antes de mais nada, a do *estrangeiro*, definido por sua dessemelhança. O outro está, em suma, *presente*. Presente até demais, e o problema é precisamente este: problema de sociabilidade, pois se a presença empírica da alteridade é dada de ponto na coabitação do dia-a-dia das línguas, das religiões ou dos hábitos – das culturas –, nem por isso ele tem o mesmo sentido, nem, sobretudo, o mesmo sentido para todos (apresentação).

É a partir das diferentes práticas identitárias que nos inscrevemos. Em nossa condição de *ser*, somos também *outro*, e é nessa troca que encontramos a provisória completude, pois é assim que conseguimos gerar a nossa presença. O outro não está aquém de nós, sua não-presença nos torna inacabados, porque ele não é apenas o “dessemelhante”, ele é o complementar indispensável, aquele imaginário ou real cuja evocação nos significa, visto que não estamos entre outros, somos e existimos no Outro.

O que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defino (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo; é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo específico à diferença que me separa dele. Assim, quer a encaremos no plano da vivência individual ou da consciência coletiva, a emergência do sentimento de “identidade” parece passar necessariamente pela intermediação de uma “alteridade” a ser construída. [...] Não basta mais entender ou mitificar a cultura – o exotismo – do outro, imaginando à distância sob os traços do

“estrangeiro”; agora é preciso viver, na imediatidade do cotidiano, a coexistência com os modos de vida vindos de outros lugares, e cada vez mais heteróclitos (LANDOWSKI, 2002, p.04).

Desse modo, nos constituímos na presença de outros, o que marca nossa formação pelo crivo da alteridade, que só existe na relação interpessoal entre o eu e um outro e que pressupõe a presença de um grupo de referência que investirá sobre uma pessoa ou grupo minoritário, neste caso “o outro”, um conteúdo semântico. Destarte, para que haja alteridade, a presença da diferença torna-se de suma importância, conforme explica Eric Landowski (2002):

[...] o que o grupo dominante se coloca como meta sempre era, como salientamos, manter um certo equilíbrio interno, preservar intata a homogeneidade, real ou suposta, de sua substância por assim dizer filosófica, quer a apreendamos pelo viés socioeconômico, em termos de níveis e de modos de vida, ou do ponto de vista dos *habitus* (como dizem alguns sociólogos), principalmente linguísticos, religiosos, jurídicos e políticos, ou ainda, de modo bastante cru, em termos de “pureza” étnica. Aos olhos do grupo assimilador, como daquele que pratica a exclusão, trata-se nem mais nem menos de sua própria identidade: ao tolerar heterogeneidade demais em seu seio, em qualquer dos seus planos, acredita, ele logo não se reconheceria mais a si próprio. Pois bem – e é aí que surge o paradoxo – essa heterogeneidade atual ou potencial à qual o grupo se opõe com todas as forças, é ao mesmo tempo ele que, sob muitos aspectos, a faz existir, e isso, além do mais, em dois níveis e de duas maneiras diferentes, mas que cumulam seus efeitos: ao mesmo tempo em superfície, produzindo *socialmente* disparidades de toda ordem e, num nível mais profundo, construindo sem cessar,

semioticamente, a “diferença” (LANDOWSKI, 2002, p.11).

A vista disso, percebemos que Macunaíma vai contra qualquer lógica de homogeneidade ou equilíbrio interno, aos quais a crítica pretendeu substanciá-lo. Desse modo, rompemos definitivamente com qualquer ideia de identidade ou essencialidade que se possa levantar detentora da nação, em vista de que toda identidade que se propõe à esquadros totalizantes, é ameaçadora e exclusiva, pois corroborando Landowski 2012 (p.9), o grupo de referência ao ter uma imagem “hipostasiada a ser preservada custe o que custar, em sua integridade – ou melhor, em sua pureza original”, ao internalizar o uso de estereótipos como a descrição do “outro” ou não aceitar a presença da sua diferença, a alteridade – utilizando-se de uma semantização negativa – passa a ser vista como uma forma de exclusão.

Ademais, “a problemática da identidade não se origina somente de uma lógica da diferença e do descontínuo; ela pede, sobretudo, o desenvolvimento de uma semiótica do contínuo, do ‘devir’ ou, como se diz às vezes hoje, da *instabilidade*” (LANDOWSKI, 2002, p.29). Portanto, é na grande instabilidade que marca o nosso herói, que nasce uma criança– preta, feia, e sem ascendência paterna, que é ora mulher, ora vegetal, ora Príncipe Lindo, ora filho de Exu, ora Imperador do Mato-Virgem, ora máquina, ora francesa, ora brilho inútil de estrela, que o apresentamos como um corpo sem órgãos, nos seus diversos atravessamentos e agenciamentos de múltiplas alteridades, nascido da diferença, da “ninguendade”.

É nessa perspectiva que tomamos Macunaíma em sua atualidade, uma obra construída no cruzamento de diferentes significantes, textos e culturas, mitos indígenas, relatos etnográficos, cantigas de reza, anedotas e provérbios, destituída da intenção de amalgamento, pois em desencontro à ideia da grande crítica, não encontramos um Macunaíma enquadrado e coeso, encontramos um registro que trabalha com a quebra das continuidades e essencialidades, que desponta para uma concepção de identidade como sequência de identificações; destarte, não há uma gênese nacional a ser considerada, mas um processo de agenciamentos que definem o nosso caráter: a pluralidade, a

potência de multidão.

MACUNAÍMA: UM CORPO BÁRBARO DE DEVIRES

Macunaíma em seu caráter inclassificável, tal como um corpo bárbaro indomesticável, se inscreve na literatura como uma escrita que suscita sentidos diversos onde vida e ficção se tornam indiscerníveis. Nosso desconcertante personagem quebra, a seu ritmo, uma ideologia que pretendeu enquadrá-lo em moldes identitários, como um anti-herói moderno de feições românticas, quando se pretendeu, a partir dele, apresentar uma unidade do povo brasileiro e da nação, um só povo e um só país, como uma bela prosa da reelaboração de uma identidade que não se sustenta, pois, como já apresentado nestas linhas de argumentação, nascemos da “ninguendade”, o que nos classifica é a diferença, nosso potencial contágio de multidão.

Nesse sentido, ao dar vida ao nosso desconcertante Macunaíma, Mário de Andrade foi visionário ao criar uma narrativa alinhada ao pensamento contemporâneos, das quais destacamos o devir que, depois de dois mil anos da *mimese* aristotélica, rompe a fronteira entre o homem e o animal. Em vez de pensar o homem em sua superioridade racional, Macunaíma explora os lugares de indeterminação e indiscernibilidade entre eles, tomando também a arte como um operador, como um lugar profícuo para a percepção dessa indistinção; logo, ninguém melhor que os sujeitos inclassificáveis, “sem nenhum caráter”, para perceberem as relações pós-humanas que operam entre o homem e a natureza.

Devir é experiência de absoluta alteridade, de absoluto desnudamento de si mesmo, de todos os traços que caracterizam alguém como um indivíduo particular e estratificado. Destituindo, assim, o homem de qualquer plano transcendente de essências e totalidades, de qualquer nível hierárquico de pertencimento, pois, antes disso, o devir é desterritorializante, exime qualquer ideia de verticalidade e substancialidade, e por assim dizer, identidades, visto que o que há de mais específico no homem tem a forma de rizoma.

Desse modo, o devir é aquilo que nos arranca de qualquer identidade substancial, tudo o que nos torna simples, diferentes e intransitivos, aquilo que nos torna completos em nossa constitutiva

incompletude. Nas palavras dos autores,

Devir é um rizoma, não é uma árvore classificatória nem genealógica. Devir não é certamente imitar, nem identificar-se; nem regredir-progredir; nem corresponder, instaurar relações correspondentes; nem produzir, produzir uma filiação, produzir por filiação. Devir é um verbo tendo toda a sua consistência, ele não se reduz, ele não nos conduz a “parecer”, nem “ser”, nem “equivaler”, nem “produzir” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.20).

Ao seguir essa lógica, queremos enfatizar que assim como um rizoma, no qual um ponto qualquer pode ser ligado a todos os outros, Macunaíma é igualmente descentrado, marcado pelo cruzamento de diversas dimensões, permeado por diferentes linhas de fuga e desterritorialização, fazendo, assim como no rizoma, proliferar a vida viva na sua multiplicidade.

Desse modo, quando Mário rompe com os limites de territorialidade do espaço geográfico brasileiro na narrativa, revela um personagem sem eixo ou estrutura central, diferente da ideia de unidade nacional que se pretendeu associar à sua escrita, do mesmo modo que, ao fazê-lo na constante permuta de papéis que elabora durante a narrativa, revela essa relação simbiótica do homem e seus devires.

Enfim, devir não é uma evolução, ao menos uma evolução por dependência e filiação. O devir nada produz por filiação; toda filiação seria imaginária. O devir é sempre de uma ordem que a da filiação. Ele é a da ordem da aliança. Se a evolução comporta verdadeiros devires, é no vasto domínio das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.19).

Assim, se devir é desnudar-se de si mesmo, é o descentramento

de qualquer totalidade, o artista em virtude dessa assimilação do mundo, ao escrever, também entra em um processo de devir - devir-absorção, devir-captação -, revelando a multidão que constitui as singularidades proliferantes das coisas e dos sujeitos. Isso posto, trabalhamos com um Mário que, em seus devires macunaímicos, problematiza a instância identitária dos sujeitos e das suas relações de ser e estar no mundo, tal qual um feiticeiro que se coloca entreposto à passagem de diferentes mundos, pois coadunando Deleuze e Guattari (2012):

Se o escritor é um feiticeiro é porque escrever é um devir, escrever é atravessado por estranhos devires que não são devires-escritor, mas devires-rato, devires-inseto, devires-lobo, etc.[...] O escritor é um feiticeiro porque vive o animal como a única população perante a qual ele é o responsável de direito (p.21-22).

Dito isso, o artista é aquele que produz devir, ou seja, aquele que encontra e junta-se ao mundo, que entra numa zona de indiscernibilidade com o universo, que só se dá no afeto, “pois o afecto não é um sentimento pessoal, tampouco uma característica, ele é a efetuação de uma potência de matilha, que subleva e faz vacilar o eu” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.22). Nesse sentido, o afeto seria o estado de uma vida que precede a diferenciação natural entre os seres formados, o estado onde toda forma se dissolve. Corresponderia a um estado pré-individual, no qual o homem não se distingue do animal, em que todos os seres são a-subjetivos.

Portanto, a possibilidade de compreensão do Devir afasta-se de qualquer análise que privilegie associações com modelos de identificação universalizantes, que buscam significados simbólicos e estruturais ou verdades ocultas no texto. Por isso, partimos do pressuposto de que a escrita marioandradina apresenta com propriedade essa relação de afetos que propicia o fluxo de intensos devires, fazendo de Macunaíma, como dito anteriormente, um corpo bárbaro carregado de multiplicidades.

Para Deleuze e Guattari (2012), “todos os devires começam e passam pelo devir-mulher”, que “é a chave de todos os outros devires” (p.74): “talvez o devir-mulher possua sobre todos os outros um particular poder de introdução, e é menos a mulher que é feiticeira e mais a feiticeira é que passa por esse devir-mulher” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.33). Isso, porque é da menina que primeiro se rouba o corpo, é dela que se rouba seu devir para impor-lhe uma (pré) história, ao adverti-las com assertivas, tais como: “você não é um moleque” ou “pare de se comportar como um menino”, ao passo que para os meninos, a menina – a mulher – é apresentada, como seu objeto de desejo, como um organismo oposto, que inversamente, na condição de corpo sem órgão, os torna inseparáveis do devir-mulher.

Nesse sentido, os autores argumentam que, ao passo que o devir-mulher se configura como uma espécie de porta para outros devires – devir-criança, devir-animal, devir-vegetal/mineral, devir-partícula, devir-molécula -, não há um devir-homem, pois explicam que o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários: “todo devir é um devir-minoritário” (p.92), nesse sentido, o padrão majoritário aqui considerado é o do homem branco, adulto, macho, racional; logo, não há devir-homem, porque o homem é a entidade molar por excelência, enquanto os devires são moleculares, e é justamente nesse sentido que as mulheres, as crianças, os animais, os vegetais, as moléculas são minoritários.

Nesse ínterim, Macunaíma configura-se num conjunto de devires moleculares, de devires-minoritários. Diferente do padrão majoritário que consideramos anteriormente: homem, branco, macho, racional, nosso herói é uma criança feia, que nasceu preta retinta e de ascendência indígena, preguiçoso e trapaceiro, mas que passa por uma permuta de papéis – que consideramos devires – a fim de satisfazer seus desejos, ou seja, sendo o seu próprio devir um processo do desejo.

Nessa perspectiva, há em Macunaíma um devir-mulher, um devir-criança, que não se parecem com a mulher ou com a criança como entidades molares distintas, ou seja, determinada por sua forma marcada como sujeito. Pois o devir não é imitar uma entidade ou tampouco transformar-se nela, mas sim emitir partículas que entrem

na zona de vizinhança de uma micro feminilidade/ micro infantilidade, produzir em si uma mulher/criança molecular.

A companheira de Jiguê era bem moça e chama-se Sofará. Foi se aproximando ressabiada, porém desta vez Macunaíma ficou muito quieto sem botar a mão na graça de ninguém. A moça carregou o piá nas costas e foi até o pé de aninga na beira do rio. A água parara pra inventar o ponteio de gozo nas folhas do javari. O longe estava bonito com muitos biguás e biguatinguas avoando na entrada do furo. A moça botou Macunaíma na praia porém ele principiou choramingando, que tinha muita formiga!... e pediu pra Sofará que o levasse até o derrame do morro lá dentro do mato. A moça fez. Mas assim que deitou o curumim nas tiriricas, trapoerabas da serapilheira, ele botou o corpo num átimo e ficou um príncipe lindo. Andaram por lá muito (ANDRADE, 2013, p.14).

No fragmento apresentado acima, queremos apresentar como Macunaíma emite partículas que o coloca em zonas de feminilidade e infantilidade. Contudo, nuançamos nessa passagem um libelo que deixamos em nossa interpretação de um devir-majoritário e reacionário em Macunaíma, quando na figura do príncipe lindo, incorpora um devir-branco/macho/racional, que se opõe às características do grupo de pertence, pois ao entrar na zona de feminilidade da cunhada, ou seja, ao devir-mulher, não só atende as suas demandas de prazer, de forma racional; como também de forma reacionária debocha da cultura de submissão da mulher quando a coloca como percussora de outros devires, sendo ela um portal de multiplicidades, que retomaremos adiante, (no 3º capítulo) quando apresentarmos que, ao configurar-se como um corpo majoritário, Macunaíma centra todo um conjunto molecular de outros, que na figura do qualquer, se perfaz na comunidade que vem.

Destarte, nosso personagem segue em intensos devires, no seu

processo do desejo, devir-criança, devir-mulher, além de devir-vegetal, quando devem num pé de urucum, na zona de feminilidade da linda Iriqui, descrita por sua vaidade e objeto de desejo de Macunaíma:

No outro dia os manos foram pescar e caçar, a velha foi no roçado e Macunaíma ficou só com a companheira de Jiguê. Então ele virou na formiga quenquém e mordeu Iriqui para fazer festa nela. Mas a moça atirou a quenquém longe. Então Macunaíma virou num pé de urucum. A linda Iriqui riu, colheu as sementes, se faceirou toda pintando a cara e os distintivos. Ficou lindíssima. Então Macunaíma, de gostoso, virou gente outra feita e morou com a companheira de Jiguê (ANDRADE, 2013, p.26).

Vê-se, pois, que mais uma vez nosso herói, ao devir num pé de urucum, produz uma mulher molecular, quando emite novamente partículas que entram na zona de vizinhança de uma feminidade. Iriqui, uma mulher vaidosa que colheu as sementes do vegetal que Macunaíma tornara-se; faceirou-se, pintando não só a cara, mas os distintivos; fazendo de nosso herói o verdadeiro caçador e agricultor descrito do fragmento, pois se fez um vegetal molecular para caçar sua presa.

[...] todos os devires são moleculares; o animal, a flor ou a pedra que devimos são coletividades moleculares, hecidades, e não formas, objetos ou sujeitos molares que conhecemos fora de nós, e que reconhecemos à força de experiência, de ciência ou de hábito [...]. Ora, devir-mulher não é imitar essa entidade, nem mesmo transformar-se nela. Não se trata de negligenciar, no entanto, a importância da imitação, ou de momentos de imitação. [...] Queremos apenas dizer que esses aspectos inseparáveis do devir-mulher devem ser primeiro compreendidos

em função de outra coisa: nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entram na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma micro-feminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.71).

Todavia, o que nos chama atenção no excerto em análise é a presença de um outro devir em Macunaíma: um devir-animal, um intenso devir-animal, que o toma em sua potência de multidão, de matilha, tal qual um macho alfa que concentra as decisões do grupo, por sua habilidade superior aos demais. Na passagem, Macunaíma é quem se faz melhor caçador, pois a espreita de sua presa, espera que seus opositores saiam para seguir em seu intento; e, nesse sentido, quando adere a outras linhas de fuga e vizinhança, toma sua presa para si, fazendo da companheira de Jiguê sua consorte.

Sabemos que entre nós passam muitos seres, que vêm de outros mundos, trazidos pelos ventos e muitas diferenças quanto elementos intervindo num processo de contágio, que fazem rizoma em torno das raízes, e que não se deixam compreender em termos de produção, mas apenas de devir. Assim, quando apresentamos Macunaíma em sua potência de multidão, queremos evidenciar que as multiplicidades de termos heterogêneos que coabitam o corpo macunaímico, elabora um co-funcionamento de contágio, nos quais operam certos agenciamentos, que funcionam, justamente, como um canal por onde o homem realiza seus devires-animais.

Entendemos que o devir forma blocos que desterritorializam os termos antes pautados pela ideia de identidades e substancialidades, apresentando em si sua imbricação em uma dimensão impessoal. O devir-animal é, portanto, perfeitamente real, e irrompe em Macunaíma como um clamor desejante que o atravessa e o faz buscar a efetuação de uma potência de matilha.

Quando os manos voltaram da caça Jiguê percebeu a troca logo, porém Maanape falou pra ele que agora

Macunaíma estava homem pra sempre e troncu-
do. Maanape era feiticeiro. Jiguê viu que a maloca
estava cheia de alimentos [...] e conferiu que não
pagava a pena brigar com mano e deixou a linda
Iriqui pra ele. Deu um suspiro catou os carrapatos e
dormiu folgado na rede. No outro dia Macunaíma
depois de brincar cedinho com a linda Iriqui, saiu
pra dar uma voltinha. Atravessou o reino encantado
da Pedra Bonita em Pernambuco e quando estava
chegando na cidade de Santarém topou com uma
viada parida.

-Essa eu caço! Ele fez. E perseguiu a viada. Esta
escapuliu fácil mas o herói pode pegar o filhinho
dela que nem não andava quase, se escondeu por
detrás duma carapanaúba e cotucando o viadinho
fez ele berrar. A viada ficou como louca, esbugalhou
os olhos parou turtuveou e veio vindo veio indo pa-
rou ali mesmo defronte chorando de amor. Então o
herói flechou a viada parida[...] o herói cantou vi-
tória. Chegou perto da viada olhou que mais olhou
e deu um grito, desmaiando. Tinha sido uma peça
da Anhangá... Não era viada não, era mas a própria
mãe tapanhumas que Macunaíma flechara e estava
morta ali, toda arranhada com os espinhos das tira-
ras e mandacarus do mato[...] Então Macunaíma
deu a mão pra Iriqui, Iriqui deu a mão pra Maanape,
Maanape deu a mão pra Jiguê e os quatro partiram
por este mundo (ANDRADE, 2013, p.26-27).

Na passagem descrita percebemos Macunaíma como um cor-
po bárbaro de agenciamentos formadores de multiplicidades que o
devem-animal, que o faz pulsar em sua potência de matilha, como
um corpo sem órgão desterritorializado, e especificamente, desge-
ograficado, pois na demarcação de seus domínios atravessa o reino
encantado de Pernambuco à Santarém, caça uma viada, que era a
própria mãe tapanhumas, e, desse modo, acaba por formar um bando,

um agregado que possa fortalecer-se pela dissolução da primazia da unidade, Macunaíma pega na mão de Iriqui, Iriqui deu a mão a Maanape, Maanape deu a mão pra Jiguê e os quatro partiram por este mundo.

Isso posto, é antes de se constituir como um sujeito que Macunaíma comporta um devir-animal, fenômeno que julgamos ter sempre atuado nele em estado de latência, em virtude pela constante rebeldia e transgressão que marcam a passagem de nosso personagem, cujos efeitos se produziram como impaciência e insatisfação com a ordem estabelecida, já que num devir-animal, estamos sempre lidando com “uma matilha, um bando, uma população, um povoamento, em suma, com uma multiplicidade” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.20).

Na escrita marioandradina, percebemos como o plano da imanência vem substituir as metafísicas substancialistas. Destarte, é a partir de seu movimento e de seu fluxo que o sujeito pode adquirir e admitir diversas significações e o homem operar seus devires diversos nos agenciamentos que estabelece com a multiplicidade de termos heterogêneos que o atravessam, onde todos os recônditos inauditos de uma dimensão inumana do homem para além de sua humanidade, podem ser apresentados por meio da arte. Desse modo, a matilha, o devir-animal e outros devires, não cessam de trabalhar por baixo e perturbar de fora as grandes construções identitárias.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ANDRADE, Mário. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo**

e esquizofrenia 2. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia 3.** Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.

LANDOWSKI, Eric. **Presenças do Outro.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

A ESCRIVIVÊNCIA DOS POBRES: TRÂNSITOS INTERCULTURAIS

Roberta Tiburcio Barbosa

INTRODUÇÃO

O direito de contar sua própria estória, ou mesmo de narrar alguns poucos eventos de suas aventuras é algo que para as pessoas pobres não passava de quimera até a emergência da nova narrativa. Algumas vezes o narrador, sempre pertencente às camadas mais privilegiadas da população, se encontrava muito distante da realidade por ele contada, quando se referia à vida na periferia, assim conduzia a história segundo suas próprias concepções, comprometendo a visão acerca da subjetividade das personagens por ele apresentadas.

Longe da uniformidade/linearidade do narrador tradicional, o narrador contemporâneo exige do leitor uma atividade de estudo investigativa da obra. Os fatos, as personagens e até o ato de narrar e o próprio narrador se modificam a cada instante, apresentam várias faces e leituras possíveis, entre elas o sentimento de pertença entre aquele que conta e a estória narrada, assim, se ampliam os sentidos do/no texto. Nesse sentido, a literatura pós-autônoma apresenta “Um narrador suspeito, seja porque tem a consciência embaçada – pode ser uma criança confusa ou um louco perdido em divagações – seja porque possui interesses precisos e vai defendê-los” (DALGASTAGNÈ, 2012, p.76).

A Literatura que por muito tempo foi um campo fechado, para um grupo seletivo, com objetivos e conteúdos determinados, hoje,

apresenta, em larga escala, vozes dos mais diversos locais da sociedade, em um grito e um ato de reivindic(ação) por espaço, principalmente de autoria, no campo “literário”.

Essas novas moviment(ações) do/no Literário requerem um questionamento tanto da crítica tradicional, em relação a suas formas de abordagem, quanto do próprio fazer literatura, no que toca aos valores e sentidos presentes nestas escrituras.

Segue este mesmo viés, de repensar o ler e fazer literatura, o projeto, cunhado por Conceição Evaristo, denominado “Escrevivência”, que se defende como uma atitude e experiência de produção literária que interpõe/media a conexão de elementos dos campos ficcionais e do âmbito cultural/social.

Tal investidura requer/potencializa uma abordagem intercultural do texto literário, que auxilia a ler a escritura em seus múltiplos aspectos internos e externos, este ao refletir sobre a relação entre o escrito e o contexto histórico/cultural/social em que se insere, àquele ao pensar a constituição da alteridade, das configurações das várias culturas dentro do próprio texto. Cultura vista, nesta conjuntura, de uma maneira ampla, que abrange as relações interpessoais/afetos, as questões de cunho político, religioso, social e todos os demais elementos que engendram múltiplos sentidos das narrativas.

Compreender como a escrevivência ressignifica o fazer literatura na atualidade é tarefa imprescindível para a apreensão das demandas da Literatura contemporânea. Escrevivência entendida, aqui, como um movimento, por vezes antropofágico, de busca de espaço e afirmação de potência literária dos muitos escritores periféricos/ex-cêntricos que integram a multidão contemporânea.

Investigar a configuração de sujeitos sociais marginalizados, como o são os pobres, na literatura, é mais do que uma crítica literária, é compreender como esses personagens, por meio de suas trajetórias, agregam novos sentidos ao texto literário, ao grupo em que se inserem, e às comunidades sociais/culturais que com ele se entrecruzam.

Desta feita, faremos no presente estudo dois movimentos: primeiro conceituar e buscar refletir a influência dos estudos culturais para a leitura e escrita literárias na atualidade, observando a interferência da Literatura de multidão neste contexto; posteriormente,

abordaremos o conceito de “escrevivência” e a figura dos pobres como um grupo com demandas sociais e, principalmente, literárias.

ESTUDOS CULTURAIS E LITERATURA DE MULTIDÃO

Até a manifestação explícita dos estudos culturais a cultura e a própria sociedade e seus mecanismos eram vistos de modo linear, sistemático e padronizado. O que se buscava não eram as especificidades, mas o específico, procurava-se colocar todos em um mesmo modelo, que era primordialmente o ocidental/europeu. Esse mecanismo funcionava através da exclusão do diferente ou Outro, daquele que não se ajustava ao considerado “legítimo”.

Os estudos culturais surgiram para mostrar que o lugar pelo qual se deve olhar ou buscar compreender alguma cultura ou produção literária não é um espaço único/isolado, mas múltiplo. É um ponto que se constitui e desenvolve a partir de trocas, de compartilhamentos, das várias mídias que o perpassam e das mediações que estabelece, visto que texto e sentido não são entidades cerradas, mas objetos que se constituem a partir de diversos objetos.

Nesse sentido, toda cultura/produção literária, merece ser observada não como um corpo fechado e homogêneo, no qual pessoas/personagens iguais vivenciam o mesmo momento/sentimento, mas sim como um lócus de trocas, de copertencimento, no qual se desenvolve um conjunto de práticas em um espaço comum e que se configura através de um diálogo com outras culturas/produções.

Deste modo, a demanda de um grupo não se ancora em uma base homogênea, única, mas em diferentes atividades, processos particulares vivenciados por sujeitos singulares, em exercício de interação com aqueles que se inserem neste mesmo ou em diferentes grupos. É assim que a produção literária brasileira na atualidade, como lembra Hutcheon (1991, p.84), surge como um meio de questionamento de valores, a exemplo de “autonomia, transcendência, certeza, sistema, universalização, centro, continuidade, teologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem”.

Tendo em vista que em grupos ou comunidades culturais, cada sujeito, possui sua singularidade e personalidade, existem também

especificidades de uma prática cultural para outra. Nesse sentido, ao longo do seu curso os estudos culturais vêm progredindo e abordando variados temas, que englobam as relações de gênero, raça/etnia, classe social, etc, em múltiplos objetos, com vistas a quebrar tabus e preconceitos e promover a ascensão do democrático, do intercultural, da alteridade, ou seja, do diverso livre de quaisquer hierarquias. Destarte, a análise da cultura se inicia com o encontro de determinadas questões, que serão localizadas “não na arte, produção, comércio, política, criação de filhos, tratados como atividades isoladas, mas através do ‘estudo da organização geral em um caso particular’” (HALL, 2013, p.149).

Na Literatura, como nas demais artes e produtos culturais/sociais, pululam interações/diálogos entre contexto histórico, sujeitos, espaços, culturas, etc. Josefina Ludmer (2010, p.2) denomina esses escritos de pós-autônomos, afirmando que esses textos não seguem uma linearidade, uma homogeneidade/padrão, que borram/confundem a linha divisória, clara na literatura autônoma, entre real e ficção “e ficam dentro-fora nas duas fronteiras”.

Stuart Hall (2013, p.131), ao refletir sobre o pós-colonial, chega a afirmar que todas as culturas/artes com esse prefixo “pós”, possuem características em comum “em analogia ao que Gramsci denominou “movimento de desconstrução-reconstrução” ou ao que Derrida, num sentido mais desconstrutivo, denomina “dupla inscrição”.

O que o “pós” traz não é um movimento linear de transição, mas uma reconfiguração de um campo, que pode se dar, inclusive, paralelamente, à existência daquele que teoricamente seria seu antecessor. É o que acontece com a literatura pós-autônoma, que ocorre ao mesmo tempo em que ainda se concebe, escreve e se fala sobre a autonomia literária. Dessa forma, não são termos excludentes, mas transversais, são faces distintas de um agora.

A Literatura pós-autônoma é sintoma do intercultural. E o intercultural é mais que uma configuração das culturas, é também um processo político, econômico, social. Assim, diz respeito não só aos âmbitos econômicos e políticos, mas também aos afetos, as trocas, aos movimentos de (a)significar e ressignificar das pessoas em seus múltiplos contextos cotidianos. “Ele é necessariamente biopolítico”

(JUSTINO, 2015, p.110).

O biopolítico é uma resistência ao biopoder, este caracterizado pelo domínio do Estado, com seus dispositivos de poder, sobre a vida da população. É, pois, a biopolítica uma análise crítica da força de comando “feita do ponto de vista das experiências de subjetivação e de liberdade, isto é, de baixo” (NEGRI, 2003, p.107).

Nesta conjuntura, é imprescindível pensar as experiências de enfrentamento ao centro, aqueles de alto prestígio/privilégio social, e de afirmação de subjetividade/potencialidade dos ex-cêntricos. É neste intuito que narrativas de diversas ordens afloram na contemporaneidade, trazendo vozes que outrora foram caladas e esquecidas pelos degraus/distâncias que ordenavam os sujeitos do mais privilegiado (homem-branco-rico-cis-hétero) para o mais desprivilegiado (mulher-negra-pobre-trans-gay), na pirâmide social/cultural/política.

São essas escritas que semiotizam os muitos pobres/excluídos do planeta em processo de interação como o centro, produzindo ininterruptamente contágios por meio da alteridade, em que ambos revelam suas potências e singularidades, que Justino (2015, p.131) denomina “Literatura de multidão”: “Chamo-as literatura de multidão porque têm em comum serem narrativas que multiplicam o número de personagens na trama semiotizando uma “quantidade infinita de encontros”, de ações que potencializam contatos”.

As conexões no cerne da multidão ocorrem de maneira frenética, simultânea, atemporal, caótica, em decorrência da característica inconstante da sociedade contemporânea. É um processo rizomático, que apresenta variadas conexões e pontos de fuga, a exemplo do conceito de rizoma (DELEUZE; GUATARRI, 1995), assim a relação raiz seria a unilateral e desigual projeção dos valores do centro para as periferias, e o rizoma, e é este o caso da multidão, é o intercâmbio ininterrupto e imprevisível entre os variados polos centrais e adjacentes das culturas/pessoas.

É nesse campo dialógico que, ao estabelecermos uma interação com sujeitos de culturas iguais e dessemelhantes, percebemos que este outro “não traz para o diálogo apenas abstratamente sua cultura, mas seu modo de viver o presente, de lidar com os seus mortos e com suas tradições vivas, seus projetos para o amanhã” (JUSTINO, 2015,

p.116).

Na narrativa brasileira contemporânea se apresenta a vida e a subjetividade de muitos, que constituem a multidão, cada um com sua singularidade, todos trabalhando, produzindo para si e consequentemente para/com o próximo/Outro, à medida que desenvolvem experiências de interesse/valor coletivo, usando uma força que afirma a possibilidade de produção, a potência dos pobres, em contraposição à estereotipação e subalternização legada a eles no discurso social vigente.

O que move a multidão são as relações de alteridade travadas em seu interior. Na multidão a singularidade do mesmo põe em xeque a “coisificação” do outro, tendo em vista que o mesmo só existe/possui subjetividade enquanto resultado da interação, e, portanto, das trocas do diverso, com o outro.

Pontua-se, assim, a importância de pensar a singularidade frente ao conceito de individualidade, muitas vezes confundidos um com o outro. Entre singularidade e individualidade há uma diferença significativa, tendo em vista que a segunda se associa a um sujeito com uma identidade única/substancial em relação a uma realidade transcendente, ao passo que a primeira pressupõe um ser que se constrói em um processo interpessoal e intercultural, em estado de alteridade. Conforme lembra Antônio Negri (*apud* JUSTINO, 2015, p.165) “a singularidade é o homem que vive na relação com o outro. Sem o outro ele não existe em si mesmo”.

O outro, do ponto de vista intercultural, não é visto, ele se mostra, se apresenta, fala (e até escreve) sobre quem é e sobre seus planos. Não se busca a coisificação do outro, mas se abre espaço para as vozes, os ecos, da subjetividade do ex-cêntrico, o qual, segundo Hutcheon (1991), é aquela pessoa que se encontra à margem, portanto, fora do centro hegemônico, mas que de lá mesmo, desse local que lhe foi legado, faz agora questão de gritar e escrever anunciando suas capacidades cri(ativas).

Na relação de (re)conhecimento do outro pelo eu os padrões devem ser dispensados em função de uma valorização da singularidade de cada sujeito. De maneira que, “para compreender o outro, de saída, seria preciso aceitar abrir espaço de interação sem pré-construídos,

ou seja, um espaço que não seja minado pelo estereótipo” (DURANTE, 2007, p.17).

É com vistas a desmistificação do outro que Durante (2007, p.19) defende a ideia de conceber o outro como *le passeur* (o passador), uma vez que, “o outro, como passador, permitiria entender que o conhecimento e realização de si são apenas uma utopia se ficarem à margem duma interação agônica com o outro”.

Nesse viés, só o encontro aberto com o outro é capaz de levar a uma compreensão mais eficaz da realidade. Uma interação agônica considera o conflito, das diferenças, como uma etapa necessária para um conhecimento de mundo destituído de projeções de si sobre o outro. Uma vez que o eu ocidental é um ser mascarado, e preso em sua própria máscara, que tende a repassar essa máscara em diante, só o *passeur* seria capaz de, através do deslocamento para o outro, levar o mesmo ao auto desmascaramento.

Bakhtin acreditava que a realidade/verdade só era constituída e apreendida através da atividade dialógica. Para o estudioso “A verdade não nasce nem deve ser encontrada na cabeça de uma pessoa individual, ela vem à luz entre as pessoas que buscam coletivamente a verdade, no processo de sua interação dialógica” (*apud* MORSON; EMERSON, 2008, p.78).

Nesse sentido, é o diálogo, as trocas/compartilhamentos/partilhas estabelecidas entre os sujeitos, elemento basilar do caráter singular dos seres. Essas interações não se dão em um único tempo ou espaço, mas em um estado de simultaneidade/caos-mundo (GLISSANT, 2005), em uma multitemporalidade e espacialidade que leva Dalgastagnè (2012) a diagnosticar uma compressão espaço-temporal na narrativa contemporânea como um sintoma dessa nova configuração dialógica social.

Desse modo, se apresentam hoje narrativas em que a quebra na linearidade temporal acaba por confundir também as percepções espaciais, ocasionando, como afirma Dalgastagnè (2012, p.79), “a criação de tempos e espaços que se sobreponham; um texto em que passado, presente e futuro se tornem simultâneos, fazendo com que a ideia de perspectiva também seja reformulada”.

Nesse contexto de multitemporalidades e polifonia, de várias

vozes polifônicas no texto e na vida, na literatura e em toda arte, figuras como o rizoma deleuziano, que cresce para todos os lados, é todo *inter*, e o *Aleph*, o lendário ponto no espaço que contém todos os outros pontos do universo, são exemplos de modos de reflexão, pela literatura/filosofia, das relações de alteridade travadas em sociedade e impressas no mundo das letras/símbolos.

ESCREVIVÊNCIA COMO POTÊNCIA ANTROPOFÁGICA DA ESCRITA DOS POBRES

*Matamos a língua, mas...eu te amo, eu te como e eu te
compreendo*

Pierre Nepveu.

Frente a um contexto com demandas múltiplas surge na Literatura um movimento, protagonizado pelos marginalizados, de questionamento dos lugares/postos consolidados no texto literário, sendo eles: quem escreve; sobre o que se escreve; com que linguagem se escreve; e que relação se apresenta na obra entre escritor e escritura.

É Conceição Evaristo, escritora negra brasileira, quem nomeia de “Escrevivência”, esse processo, até mesmo anterior à própria Conceição, em que a autora escreve sobre as experiências da vida cotidiana dela e dos que com ela convivem. Dessa forma, a escrita torna-se “o pretencioso desejo de recuperar o vivido” (EVARISTO, 2009, *apud* DUARTE, 2010, p.16). Nesse processo encontram-se autores que vivem/escrevem/pertencem aos campos mais desprivilegiados (pobres, mulheres, negros, gays, índios, etc) da sociedade.

Escrevivência, de registrar memórias e tecer resistências, vozes que ecoam, até quando silenciam, um querer-escrever-resistir, uma afirmação e uma busca de lugar (e letra) no Literário. Uma escrita “depoimento”, como afirma a própria Conceição, que recolhe os discursos do centro e os devora para, depois de deglutidos, os (con)fundir com os arrotos dos ex-cêntricos, atos que são mais que impulsos momentâneos, são constantes de revolta e potência (cri)ativa.

A Escrevivência é mais um conceito/ideologia/visão que surgiu em decorrência das mudanças na configuração literária. Uma vez que

autores diferentes do preestabelecido surgem, ao buscarem uma linguagem que se aproxime mais de suas especificidades, ao passo que a reinante é a fala do centro/cânone, quebram a linha (já tênue) que separava ficção e real, autor e obra.

As direções do escrito literário têm seus planos alterados, redirecionados/redimensionados. O sentimento de pertença se insere e pulsa no texto literário, que também é político e cultural. Na narrativa contemporânea as questões relativas ao ser no mundo, ou ao “sendo” (GLISSANT, 2005), perpassam a simples influência e chegam a latejar em um ato de reivindicação de acesso dos pobres à escritura literária.

A escrevivência remete a escrita da experiência vivida, mas ela não é sobre uma pessoa ou autora, pode até ser, porém, é mais que isso, e principalmente, é coletivo, é estado de alteridade, é o viver e os movimentos transversais de enfrentamento ao biopoder da multidão, são as múltiplas demandas que constituem esse conjunto diverso e irreduzível a uma identidade única/padrão.

Nesse sentido, a literatura vai se desvencilhando do um (“eu”), da escrita introspectiva e autossuficiente, e se aproximando dos outros, dos muitos, e de suas outridades. Hoje, é a literatura um dos campos privilegiados de visibilização/problematização dos devires e das causas/demandas dos pobres. Conceição Evaristo, Marcelino Freire, Ferrez, etc, escritores de todas as periferias usam/comem o espaço literário do centro e o ressignificam, trazem os sentidos e o pleito dos excluídos de dentro (do espaço marginalizado) para dentro (do campo literário).

Assim, as ficções se misturam, visto que o próprio cotidiano é repleto de ficções, e o real se embaça. O universo do outro é retratado no texto por ele (personagens/autor). Evidentemente, não se perde a dimensão do que é escrito, e suas especificidades, e o que é vida, mas se entende que ambas dialogam/se conectam ininterruptamente e conscientemente/propositadamente, visto que a escritura não perde, ao contrário potencializa, seu caráter biopolítico.

Estudos a respeito da classe trabalhadora, ou seja, daqueles que ocupavam os lugares menos prestigiados e privilegiados, já foram propostos por Richard Hoggart em *As utilizações da cultura*, observando

fatos práticos do cotidiano dos sujeitos em questão. Processo que, mais tarde, Raymond Williams, em *The Long Revolution*, considerou inadequado por constatar que esse estudo só poderia se processar “a partir de outro lugar” (HALL, 2013, p.145), ou seja, de um espaço múltiplo. Um pouco depois dessas duas obras, E. T. Thompson com *A formação da classe operária inglês* discorre, também, sobre a condição da “classe baixa”.

Nesses três escritos o que mais se destacava era a tentativa de ruptura com os padrões valorativos estabelecidos. Segundo Stuart Hall (2013, p.145) essas três obras “constituíram a cesura da qual – entre outras coisas – emergiram os Estudos Culturais”.

Agora, além de crítica literária/cultural sobre os pobres é preciso observar que há a crítica literária dos pobres, que existe uma literatura que não só fala do excluído, como também é escrita por ele. E sendo um dos outros, no momento em que assume a narrativa, ele passa a falar sobre os outros que com ele integram essa alteridade. Dentro desse contexto, surge a questão do “lugar de fala”, como lembra Dalgastagnè (2012, p.18):

O problema da representatividade, portanto, não se resume à honestidade na busca pelo olhar do outro ou ao respeito por suas peculiaridades. Está em questão a diversidade de percepções do mundo, que depende do acesso à voz e não é suprida pela boa vontade daqueles que monopolizam os lugares de fala.

A nossa Literatura ainda é, em sua maioria, a classe média escrevendo sobre a classe média, logo, essa ausência de voz dos excluídos não é só na autoria literária, é também na carência de personagens pobres em evidência. Nesse ínterim, quando os escritores da periferia resolvem escrever, geralmente, seu discurso não é tido como válido, sendo colocado como irrelevante frente ao dos escritores consagrados pelo cânone. Desta feita:

O fundamental é perceber que não se trata apenas da possibilidade de falar – que é contemplada pelo

preceito da liberdade de expressão, incorporado no ordenamento legal de todos os países ocidentais – mas da possibilidade de “falar com autoridade”, isto é, o reconhecimento social de que o discurso tem valor e, portanto, merece ser ouvido (DALGAS-TAGNÈ, 2012, p.19).

Resistências quanto à inserção dos ex-cêntricos no campo literário são costumeiras e já eram previstas. Contudo, há também estudos que contribuem para a abertura da crítica literária para conceitos como o de escrevivência. Édouard Glissant já angariou uma significativa visibilidade na crítica literária com a sua ideia de relação, que é uma grande impulsionadora da multidão e uma causa/potencializadora da escrevivência. “A noção de relação ressalta a importância de se considerar a confluência da multiplicidade das expressões culturais dos povos e das minorias na abordagem do fenômeno da globalização” (ROCHA, 2002, p.32).

A multiplicidade constitui a legião de pessoas da sociedade contemporânea, uma diversidade que não pode ser homogeneizada/controlada e que quando o tentam fazer sempre escapam pontos de fuga. Nesse “caos-mundo” são as trocas entre os seres que integram a subjetividade de cada pessoa. “Isto significa que quer eu queira, ou não, que eu aceite, ou não [...] sou determinado por um certo número de relações que ocorrem no mundo” (GLISSANT, 2005, p.59).

Destarte, segundo Glissant (2005, p.49) “escrevemos na presença de todas as línguas do mundo”, o que não implica que um autor deva possuir o conhecimento de todas ou de várias línguas, mas que ele sofre a influência de todas elas, de maneiras diversas, de acordo com o local em que se encontra/interage. Esse é um modo de escrever próprio ao contexto das relações travadas no Todo-o-Mundo, e ele não se faz de maneira territorialista, ou seja, não busca demarcar ou conquistar espaços físicos nem dominar/subjugar culturas/pessoas, mas é uma questão de “lugar”, de “pensamento de errância”, no qual se defende, principalmente por meio da escrita, a existência, e a potência, de múltiplas singularidades rizomáticas, não-identitárias e imprevisíveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As histórias antes, prévias à própria atividade escrita, passadas oralmente entre os membros e uma mesma comunidade, continuam vivas e se ressignificaram na literatura contemporânea. O narrar assumiu-se como uma atitude de luta por direitos e visibilidade de singularidades. É difícil, ou impossível, prever no que ou como a Escrivivência se transformará. Não se pode reduzi-la a um denominador comum, nem circunscrevê-la a um determinado local/texto.

A escrevivência semiotiza as várias experiências e as demandas dos muitos marginalizados do “Todo-o-Mundo”, e se configura em um ato de transformar em palavras, e inserir no meio literário, os gritos sufocados política, cultura e historicamente. A fala, que era um direito apenas do centro hegemônico, foi capturada e redimensionada para fazer surgir um novo eco de liberdade e (cri)atividade.

O intercultural nos apresenta, nas suas variadas práticas/usos, o dialogismo intrínseco e transformador da literatura contemporânea. O escrever mais do que nunca proporciona não só a criação de efeitos semânticos, mas também de afetos e interações entre os seres. Nesse intercâmbio cultural, incorporado na literatura, os *inters* apontam para o devir incessantemente múltiplo, ou seja, rizomático da escrita.

Nesse sentido, cabe-nos, futuramente, pensar como essas configurações se apresentam em textos atuais, principalmente brasileiros, como nos de Conceição Evaristo, esta defensora primeira da escrevivência, tendo em vista que a cada novo objeto de escrita/arte agregam-se valores/sentidos/experiências outras e potencializam-se os horizontes do campo literário, mostrando como este é não só espaço de composição, mas, especialmente, de reivindic(ações) em cada contexto específico.

REFERÊNCIAS

DALGASTAGNÈ, Regina. **Literatura brasileira contemporânea: um território conturbado**. Rio de Janeiro: Editora Horizonte, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v.I. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DURANTE, Daniel Castillo. **Alteridade e reflexão intercultural:** seus objetivos nos quadros das práticas artísticas em geral e da fala literária em particular. Revista sociopoética, v.1, n.1, p.15-25, Jan-jun., de 2007.

EVARISTO, Conceição. Conceição Evaristo por Conceição Evaristo. In: DUARTE, Constância Lima. (org). **Escritoras mineiras.** Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010, p.11-17.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Trad. Eunice Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora:** identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovic. Trad. Adelaine La Guardia Resende [et al]. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo:** história, teoria, ficção. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed, 1991.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermedialidade:** ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas.** Revista Sopro, Desterro, n.20, p.1-6, janeiro de 2007.

MORSON, Garl Saul; EMERSON, Carlyl. **Mikhail Bakhtin:** criação de uma prosaística. Trad. Antônio Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.

NEGRI, Antônio. Cinco lições sobre Império. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ROCHA, Elnice Albergaria. **A noção de Relação em Édouard Glissant.** Revista Ipotesi, v.6, n.2, p.31-39. Jul-dez., de 2002.

ASPECTOS DA LITERATURA DE MULTIDÃO EM *A LIGA EXTRAORDINÁRIA*

Luiz Gustavo de Sá Bezerra

EM CERCA DE 30 ANOS DE CARREIRA, ALAN MOORE, CIDADÃO INGLÊS de Northampton, cidade localizada na região de Midlands Orientais, nos grilhões de sua pitoresca autorreclusão geográfica, se tornou um profissional multimídia, desempenhando com bastante vigor os ofícios de escritor, romancista, contista, roteirista, músico e cartunista. Profissionalmente, a carreira inteira desse artista se sucedeu até aqui através de provocações a autoridade, descobrindo e criando métodos novos de narrativa para viabilizar tantas histórias quanto possível, imputando-as como singulares. No que diz respeito ao objeto de estudo desse ensaio, a história em quadrinhos *A Liga Extraordinária* (2003), essa aludida singularidade reside na crença pessoal do autor de que não existe um veículo para expressar sua visão. Para que isso ocorra, Moore usa e abusa de adaptações e reinvenções dos suportes que reproduzem suas tramas.

Trata-se de um produto artístico de difícil catalogação, que não se define apenas como história em quadrinhos, mas também como uma obra multimídia que abraça tanto a narrativa gráfica quanto o uso da prosa (via conto), jogos de tabuleiros, guias cartográficos, peças publicitárias da era vitoriana e edwardiana e até – pasmem – um disco de vinil. Nesse contexto, o trabalho incomum de Moore e o ilustrador Kevin O’Neill parece assumir uma estética diaspórica, alocada em uma intersecção aparentemente impossível, uma espécie

de limbo previsto por Ludmer (2010), “fora, mas preso” na literatura. Tal noção implicaria na operacionalização de um despejo gradativo da literatura, cancelando paradoxos, metáforas e convicções que não se balizam em qualquer critério exterior para formar juízos, pelo contrário, as supostas tendências “pós-autônomas” estariam completamente contaminadas de ambivalência, ao serem e não serem concomitantemente literatura. Seria ficção e realidade, formatadas segundo facetas contemporâneas como autobiografias, reportagens jornalísticas, crônicas, diários íntimos, etnografias e mesmo histórias em quadrinhos.

Polêmica, essa realidade cotidiana, veiculada por meios que transpõem as barreiras do formato livro, rompe paradigmas há muito estabelecidos na literatura, passando a abraçar aspectos puramente representativos que influenciam diretamente na verdade discursiva desse autor pós-autônomo – se é que é autor. A verdade, portanto, estaria descrita em uma interminável relação intermediática. Para Klinger (2014, p.71), o ponto fulcral é examinar se relações, como essa, “podem compor-se para formar uma nova relação mais estendida ou se os poderes podem se compor de modo a constituir um poder mais intenso, uma potência mais intensa”. Por outro lado, tal potência, enquanto vontade ou motivação da ação humana, “nunca é uma questão individual” (Idem, 2014, p. 62), visto que a obra deixaria de ser imaginada como objeto para ser capturada como ato: “ela só terá um sentido [para mim] quando produzir reverberações [em mim], e desse encontro entre mim e a obra resultar um aumento de [minha] potência de existir. Sentido: uma questão de encontros e reverberações” (Idem, 2014, p.56).

Com efeito, a Liga Extraordinária de Alan Moore parece ir ao encontro desses encontros e reverberações ao propor a utilização de pluralidades de autorias tombadas em domínio público como uma miscelânea de personalidades fictícias da Literatura vitoriana e edwardiana, amarradas sob um mesmo enredo. Trata-se, portanto, de uma súbita percepção da fortuna literária que cerca a humanidade, sobretudo a que está acessível e se pode fruir como e quando desejar. A Liga Extraordinária reúne sob um mesmo “teto” as criações H. Rider Haggard, Allan Quatermain; H. G. Wells e seu Homem

Invisível; Capitão Nemo, o ex-príncipe indiano sikh que se torna um tecnopirata por Júlio Verne; o Dr. Henry Jekyll e Edward Hyde, de Robert Louis Stevenson; e a noiva de Jonathan Harker, Wilhelmina Murray, do romance *Drácula*, de Bram Stoker.

Dividida em seis capítulos, o enredo tem seu lugar em 1898, mais precisamente quando a Senhorita Murray recruta um grupo disfuncional de agentes a pedido do Serviço de Inteligência Britânico para intervir em nome da Rainha da Inglaterra contra a ameaça de um inédito ataque aéreo. Um detalhe, no entanto, salta aos olhos: a sincronicidade do roteiro com o tempo em que as obras originais foram publicadas. Isto é, há uma cronologia que é obedecida por Moore a ferro e fogo, no qual o ano adotado para o pontapé inicial, 1898, vem a ser o decurso natural do tempo em que os personagens foram apresentados. De modo que o cronotopo em questão dá o tom de sequências apócrifas das histórias como foram concebidas, ou seja, para Murray e o Griffin que se veem no quadrinho, um ano se passou desde os eventos de *Drácula* (1897) e *O Homem-Invisível* (1897); treze para Quatermain, tomando como parâmetro *As Minas do Rei Salomão* (1885); doze para Jekyll e Hyde em *O Médico e o Monstro* (1886); ou vinte e oito anos para Nemo a partir de *Vinte Mil Léguas Submarinas* (1870).

Nesse contexto, esses personagens são elementos mercantis já consagrados na indústria do entretenimento, não sendo imprescindível, nesse momento, maiores comentários sobre seu valor comunicativo. Outrossim, o tratamento que Moore confere aos personagens é indistintamente fiel às suas origens literárias, contudo, dentro de um curso próprio, forjando novos paradigmas sob arcabouços consagrados: Quatermain, por exemplo, é um aventureiro idoso que perdeu a bravura em meio ao abuso de ópio; Nemo, um *sikh* que rompeu completamente com a sociedade, por razões pelas quais somente ele se acha no direito de julgar; mesmo no manto de sua invisibilidade, Hawley Griffin expõe o que há de mais pútrido no paradigma humano, chegando a um ponto da amoralidade que vale até se “travestir” de espírito santo para cometer estupros e sair impune; Jekyll e sua contraparte animalesca, Hyde, são direcionados para uma agenda comum, algo, que por sinal, vem para incrementar – ou divergir – do

ideário de Stevenson.

Já Wilhelmina Murray parece ser um retrato de sua época, um período em que os encontros sexuais eram em geral amortecidos por ambos os parceiros, sendo vistos de pouca relevância para o futuro. Para Giddens (1993), essas mulheres contraíam matrimônio com a própria “virtude” intocada, enquanto as aventuras dos homens eram vislumbradas à modalidade de uma sexualidade episódica aceitável. A personagem de Stoker em *A Liga Extraordinária* é amaldiçoada não pelos eventos que culminaram no entrechoque com o famigerado Conde vampiro, mas no nível da reprimenda social com o recém-adquirido status de divorciada. Some-se a esse fato a independência com que gere seus atos, e o caldo cultural está pronto: a Murray de Moore já expressa comportamentos, percepções e sentidos que dialogam com reminiscências do feminino na cultura ocidental do século XX.

Outro detalhe é que esse rol de personagens e menções a textos literários contemporâneos não fica adstrito apenas aos universos ficcionais citados, o trabalho de Moore locupleta-se de um cenário onde nunca existiram cercas divisórias, demarcando o mundo dos personagens de um autor dos de outro. Tal qual a etologia de Deleuze e Guattari, como lembra Klinger (2014, p.71), onde os sujeitos não se distinguem entre si por atributos, mas sim por seus movimentos e velocidades: “Não se trata de uma organização, mas de uma composição: as relações que compõem um indivíduo são intensidades que o afetam”. Nesse viés, é possível vislumbrar um mundo no qual compõem uma tessitura, por exemplo, o nênese de Sherlock Holmes, James Moriarty (1893), de Arthur Conan Doyle; o investigador Auguste Dupin (1841) de *Os Assassínatos da Rua Morgue*, por Edgar Allan Poe; ou os menores infratores – e aqui envelhecidos – de *Oliver Twist* (1838), de Charles Dickens. Há, portanto, nessa *Liga Extraordinária* o flagrante de:

[...] dezenas de personagens vivendo vidas ordinárias, no mais das vezes contra alguma espécie de ordem e ao mesmo tempo radicalmente inseridos nelas, produzindo ininterruptamente num ambiente

dialógico – no sentido bakhtiniano do termo –, cujas negociações inevitáveis são de solidariedade, de confronto ou da mais pura indiferença, mas que se produzem, sempre, coletivamente (JUSTINO, 2014, p.137).

E são nessas negociações inevitáveis, também propostas por Moore, que aspectos inerentes à literatura de multidão irrompem dentro das páginas da história em quadrinhos em voga. O primeiro deles é exatamente o fato de que essa reunião de autorias tombadas sugere o nomadismo contemporâneo donde não escapam zonas sem laços e até os terrenos baldios têm seus senhorios, porém não deixam de ser utilizados e tomados por outrem. Tamanha terra de ninguém obriga seus narradores, personagens e protagonistas a perpassarem essas zonas e seus agenciamentos sociais, refletindo e pesando seus agires numa zona de pedágios (JUSTINO, 2014). Nessa linha, Virno (2013) crê que a multidão contemporânea não está dividida entre cidadãos ou produtores culturais, mas está instalada em uma medianiz que separa individual e coletivo, o que acaba invalidando a distinção entre público e privado.

Ao compor seu amálgama literário, Moore parece acatar o comando de Justino – “Precisamos reaprender a procurar outras coisas nos livros” –, fazendo as aludidas obras em domínio público “dizer o que [...] não andam dizendo, não obstante digam, pois tanto um livro quanto a literatura em geral são eles mesmos produtores de subalternidades, e de resistência e insurreições contra elas” (2014, p.135). Klinger (2014) chega a raciocínio análogo ao propor que a leitura de uma obra, sonho ou sociedade, é o mesmo que esmiuçar, na expressão manifesta, um significado não aparente. Tais latências podem ser constatadas ao se verificar que A Liga Extraordinária dá espaço em demasia a personagens menores, secundários, cujos diálogos quase passam despercebidos ou mesmo remetem a um outro invisível que representa “a força centrípeta da multidão e centrífuga do protagonismo” (JUSTINO, 2014, p.133).

Contudo, observa-se que os processos de secundarização que infligem os coadjuvantes em A Liga Extraordinária podem ser

relativizados à medida que fica perceptível para o leitor que aqueles personagens podem estar apenas fazendo aparições insignificantes naquele roteiro, mas na obra de seu autor original, em verdade, assumem a dianteira de suas respectivas narrativas. No caso da obra em comento, tome-se como exemplo o romance *Oliver Twist*, de Charles Dickens, publicado em 1837; no excerto abaixo, o velho delinquente é ninguém menos que Jack Dawkins, vulgo “Dodger”, que no texto primevo vinha a ser um garoto de 15 anos de idade, mas em *A Liga Extraordinária*, dado o decurso do tempo, o mesmo se apresenta como um senhor de 76 anos, fazendo exatamente a mesma coisa que o Mestre de outrora, “Fagin”, fazia: treinando e ensinando jovens a serem ladrões. Note-se que Dodger e os pequenos marginais são enquadrados no primeiro quadrinho de modo acessório aos protagonistas, Quatermain e Wilhelmina, associando-os ao crime e até ironizando sua morada, a rede de esgotos londrina, como o abrigo antibomba perfeito. Tão logo Quatermain e Wilhelmina deixam a cena, está encerrada a participação do elenco de *Oliver Twist*:

Figura 01



Fonte: MOORE, 2003, p. 128.

Nas páginas seguintes de *A Liga Extraordinária*, Dodger nem sequer é mais citado, mas sua diminuta interação, mesmo que à revelia da proposta miscelânea da obra, configura a semiotização do subalterno, a potência dos pobres no nível da multidão. Nesse contexto, é possível vislumbrar uma Londres repartida em dois eixos que se excluem reciprocamente, a urbe da superfície por onde os aristocratas Quatermain e Wilhelmina, a serviço da Coroa, buscam cumprir uma missão de vida ou morte; e o submundo do esgotamento sanitário de Dodger e seus meninos, que resistem tanto quanto possível a fome e as bombas prestes a despençar dos céus. Nas palavras de Justino (2014, p.135): “As periferias não só circulam pelos centros, como os centros, através inclusive de suas máquinas potentes de alta tecnologia, fazem parte do dia a dia das periferias”.

Figura 02



Fonte: MOORE, 2003, p. 19.

Apesar de haver uma desterritorialização formal e informal no âmbito desse enredo, com atores movendo as engrenagens da imaginação fabuladora, munida de uma potência generosa, criadora, há que se discutir também o instituto da violência como uma dupla contraparte, isto é, o confronto com ela e ser ela mesma um estratagem de confrontos. Como tal, a percepção da violência requer do homem um esforço para sobrepujar seu aspecto de ato rotineiro, natural, como se fosse inscrito no estado de coisas. Na literatura de

multidão, como dito, mais que um recurso narrativo, a violência é também uma estratégia de luta, que tende a desvelar sentimentos irascíveis, norteadores de inconformistas com o *status quo* vigente.

No excerto acima, Capitão Nemo, Allan Quatermain e Wilhelmina Murray, cada um ao seu modo, é tocado pela violência: o primeiro, renegando sua naturalidade indiana ante o dissabor de ver os conterrâneos dobrando os joelhos para os ingleses; o segundo, ao preferir viver entre os devaneios do ópio à sobriedade da carne senil; e a terceira, flertando com o ativismo feminista num período enviesado pela sociedade patriarcal. Não se trata, portanto, de comportamentos e processos verificáveis nos textos de Verne, Haggard e Stoker, mas temas que Moore acaba se debruçando quando se desfaz das amarras das obras e da própria literatura, lançando novas luzes sobre a violência enquanto temática contemporânea. Ao adotar esse proceder, Moore chega à ilação de Klinger: “Não é possível escrever sem se deixar seduzir pelo risco, mesmo que nunca se possa voltar para casa. Será preciso construir outro território” (2014, p.51).

Por fim, diante dos aspectos da literatura de multidão levantados em caráter ensaístico, a exemplo da predileção por personagens secundários, desterritorialização e a violência como dupla contraparte, convêm-se que a história em quadrinhos *A Liga Extraordinária*, de Alan Moore, guarda consigo a potência narrativa de se propiciar infinitudes de encontros, intertextuais, intersemióticos, posicionando senão ao largo da tradição literária, certamente demonstrando que a literatura não apenas infringe regras como nos faz entender que não existe regra nenhuma.

REFERÊNCIAS

GUIDDENS, Anthony. **A transformação da intimidade**. São Paulo: UNESP, 2013.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermidialidade**: ensaios sobre ler e escrever o presente. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

KLINGER, Diana. **Literatura e ética:** Da forma para a força. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

LUDMER, Josefina. **Literaturas pós-autônomas.** Disponível em: <<http://www.culturaebarbarie.org/sopro/outros/posautonomas.html>>. Acesso em: 20 de junho de 2014.

MOORE, Alan; O'NEILL, Kevin. **A Liga Extraordinária:** Volume 01. São Paulo: Devir, 2003.

VIRNO, Paulo. **Gramática da multidão:** para uma análise das formas de vida contemporâneas. São Paulo: Annablume, 2013.

LOUCURA E MULTIDÃO EM *CEMITÉRIO DOS VIVOS* E *DIÁRIO DO HOSPÍCIO*

João Aleixo da Silva Neto

DA LITERATURA À LOUCURA

O espetáculo da loucura, não só no indivíduo isolado, mas, e sobretudo, numa população de manicômio, é dos mais dolorosos e tristes espetáculos que se pode oferecer a quem ligeiramente meditar sobre ele

Lima Barreto.

A princípio, avaliar a aproximação da literatura e as demais áreas que conduzem o saber implica, fundamentalmente, um método, uma leitura da obra que vise a contemplar as possíveis conexões que o texto literário realiza com o mundo, desde a mais singular existência, o indivíduo, até sua amplitude social, a coletividade. Não se trata, apenas, de uma hermenêutica qualquer sobre qualquer literatura, mas que haja, essencialmente, um mutualismo entre as duas instâncias, uma conexão dramática entre o texto, o leitor e, talvez o mais importante, a perspectiva adotada.

Não é adequado que, discutindo as teorias das humanidades, não se institua o *locus* capital que a produção literária ocupa. Segundo Durão (2015), o cerne das humanidades é formado pela literatura, sendo ela prisma da realidade, que une em reflexo teorias humanas às urgências das escritas de si, sobre o mundo. Logo: “Discutir literatura

em sua acepção mais ampla terá sempre como pressuposto a capacidade que a literatura exhibe para ser algo epistemologicamente produtivo” (DURÃO, 2015, p.379).

Em seu artigo *A literatura e a formação do homem* (1972), Antonio Candido afirma que a literatura é uma das formas mais ricas na função de sistematizar as fantasias humanas. Mas, se pergunta o autor: teria a literatura também a função de servir como um conhecimento sobre as coisas? De outro modo, uma obra literária pode se permitir representar cognitivamente ou sugestivamente a realidade do espírito, da sociedade, da cultura? Seguramente sim, nos diz ele, pois “podemos abordar o problema da função da literatura como representação de uma dada realidade social e humana, que faculta maior inteligibilidade com relação a esta realidade” (CANDIDO, 1972, p.86). Prontamente, a literatura não é somente a expressão artística mais hábil em representar e encenar a realidade, ela é a condição ímpar de produção da realidade.

As obras *Diário do Hospício* e *Cemitério dos Vivos*, ambas oriundas das internações vivenciadas pelo escritor brasileiro Lima Barreto, especificamente entre 1914 e 1919, encenam singularmente a realidade interior ao hospício. Brevemente, *Diário do Hospício* contém as impressões do escritor sobre os dois meses que o mesmo residiu no Hospital Nacional dos Alienados, situado no Rio de Janeiro. A segunda obra, *Cemitério dos Vivos*, transparece em ficção a loucura e seus entraves, através do semblante de Vicente Mascarenhas, Lima Barreto tece em prosa suas angústias encarceradas.

No entanto, tomaremos como função motora e produtiva o que subjaz, por detrás das cortinas da narrativa de Lima Barreto, a saber, a loucura, como personagem secundário e, como sugere o presente artigo, como exemplar de uma multidão despersonalizada. Trataremos da loucura enquanto ente orgânico, imaterial e disforme, assim concretizada pela matriz científica e psiquiátrica datada do início do século XX. É necessário, de antemão, retomarmos duas conceituações fundamentais, a primeira dela diz respeito à loucura propriamente dita, numa espetacularização dentro dos muros do Hospital Nacional dos Alienados. A segunda conceituação corresponde à multidão, como formulação ontológica, distinta das massas e aglomerações do

senso comum.

Porquanto, a aproximação entre o fenômeno da loucura presente narrativa de Lima Barreto e a conceituação sobre a multidão justifica-se, através do que Justino (2012) nos pontua:

A literatura de multidão me convence de duas coisas: que a literatura é também uma forma discursiva representacional da vida e, noutra dimensão e numa perspectiva assumidamente biopolítica, que a relação com ela diz respeito às direções políticas da vida cotidiana que no limita não separa o trabalho intelectual e artístico (p.90).

A LOUCURA E SEU *LOCUS* HISTÓRICO OU A RESISTÊNCIA COMO MULTIDÃO

Estando a loucura historicamente submetida a determinados saberes, como a Igreja e, atualmente, a ciência, se faz necessário compreendermos sua manifestação de acordo com a época que datam os escritos de Lima Barreto (FOUCAULT, 2005). O escritor faz uso, em suas narrativas, de percepções acerca da loucura, proporcionadas por uma rotina asilar que caracteriza a ferro a multidão de loucos. A descrição da dinâmica do Hospital Nacional dos Alienados, bem como de sua vivência reclusa:

Um dos horrores de qualquer reclusão é nunca se poder estar só. No meio daquela multidão, há sempre um que nos vem falar isto ou aquilo. No hospício, eu senti esse incômodo que só pode ser compreendido por quem já se viu recolhido a qualquer prisão; lá, porém, é pior do que em outra qualquer, sobretudo quando se está perfeitamente lúcido, como eu estava, e não pode, por piedade, tratar com mau humor os outros companheiros, que são doentes (BARRETO, 2004, p.218).

Ademais, a psiquiatria do século XIX, ainda vigente no Brasil durante a internação de Lima Barreto, dá origem à uma multidão, em estado laboratorial por ausência de melhor definição, de maneira duvidosa com o diagnóstico psiquiátrico, como compreende o próprio

Lima Barreto: “Daí, o orgulho médico, que, não contente de se exercer no âmbito da medicina propriamente, se estende a esse vago e nebuloso céu da loucura humana” (2004, p.228).

Ocorre, então, uma pluralização sintomática de seu sofrimento, outrora singular, e após seu internamento, coletivizado, ou melhor, popularizado em caracteres morais. O que observamos neste é a aplicação de uma clínica sem medicina, como pontua Machado (1981), o internamento acontece via imposição do Estado que, fazendo uso do diagnóstico moral, de bêbado, adquiria vias legais para a remoção de um sujeito que incomodava a sociedade. Aqui, observamos a fusão prática entre a medicina e o Estado, figurado pela Lei, onde Foucault (1980) aponta que utilizando-se da teoria da periculosidade, funda-se a lógica criminológica e penal, em meados do século XIX e por consequência, neste mesmo sentido, uma dissociação do meio social, cultural e econômico como fatores que justificam, até certo ponto, o cárcere.

Tal transformação histórica e metodológica que sofrem as instituições asilares, do século XVIII ao início do século XX, colaboram com a compreensão da passagem entre o Hospital Geral, onde a loucura coabitava com toda a sorte de degenerações sociais da época, até o nascimento de um espaço destinado, em essência, para ela. É válido lembrarmos, com o intuito de ilustrar melhor essa passagem, a instituição fictícia de Casa Verde, presente no conto de Machado de Assis, *O Alienista* onde, a partir da ação desenfreada de Simão Bacamarte, que emprega seu conhecimento a fim de enquadrar toda a população da cidade como louca.

De maneira cômica, Machado de Assis demonstra claramente os critérios que cercam o diagnóstico da loucura na época, a saber, a degeneração social, bem como a instituição do manicômio como espaço de segregação. Tais informações se fazem relevantes na medida em que a loucura inserida no Hospital Nacional dos Alienados, através de uma fraqueza diagnóstica, é amostra de todo o escopo social, sem determinantes essencialmente financeiros ou raciais, ainda que tais questões perpassem sim a realidade asilar da época, evidenciada na passagem do próprio Lima Barreto:

Que dizer da loucura? Mergulhado no meio de quase duas dezenas de loucos, não se tem absolutamente uma impressão geral dela. Há, como em todas as manifestações da natureza, indivíduos, casos individuais, mas não há ou não se percebe entre eles uma relação de parentesco muito forte. Não há espécies, não há raças de loucos; há loucos só (2004, p.43).

Por conseguinte, percebemos aqui que a biopolítica está engendrada nos entraves problematizados, é possível observar o controle social, sob a forma do ato da internação e do espaço a ela destinado, em sua forma mais abrupta, situado teoricamente no que Foucault (2008) compreende por *governamentalidade*, conceito esse fundamental para o entendimento do poder proveniente do Estado Moderno. De maneira mais clara, o que Foucault propõe enquanto governo de coisas e homens. Com o surgimento, a partir do século XVI, de padrões normativos que circundam tanto objetos de atuação política, bem como suas estratégias, a arte de governar torna-se capital para a ruptura que implicará o novo Estado, este neoliberal (FOUCAULT, 2008). Ora, o conceito de multidão se insere aqui na medida em que é possível pensar a loucura, mesmo enclausurada, como ente ingovernável.

Tendo em vista as sobreposições que, tanto o Estado quanto a ciência submetem a loucura, o que resta a ela então é a exata posição anárquica que resiste em Lima Barreto, a contravenção social que, por denunciar a normalidade imaginária que se vislumbra de uma sociedade, necessita a contenção. Pensar a loucura a partir de seu caráter subversivo é também dota-la de seu devido valor histórico.

Num dado momento, trepado e de pé na cumeeira, falando, cabelos revoltos, os braços levantados para o céu fumacento, esse pobre homem surgiu-me como a imagem da revolta... Contra quem? Contra os homens? Contra Deus? Não; contra todos, ou melhor, contra o Irremediável!" (BARRETO, 2004,

Ainda, a tentativa de Lima Barreto de circunscrever sua rotina no Hospital Nacional dos Alienados nos impele a concordar com Machado (1981), quando diz que os mais diversos saberes sobre a loucura são, ainda, insuficientes, incapazes de adentrar em seus domínios, fato esse que conduz ao estabelecimento de cortes puramente históricos na narrativa que atravessa a desrazão. O louco místico, o louco preso e o louco doente são somente lados de uma mesma face misteriosa. Segundo Lima Barreto:

A loucura se reveste de várias e infinitas formas; é possível que os estudiosos tenham podido reduzi-las em uma classificação, mas ao leigo ela se apresenta como as árvores, arbustos e lianas de uma floresta: é uma porção de coisas diferentes (2004, p.190).

Associar a revolta do louco ao conceito de multidão implica em reconhecer, diretamente, o poder imanente à sua constituição, a partir da negativa do que lhe é imposto e soberano. Logo, se evidencia a condição de inércia do saber científico diante da figura malograda. Segundo Negri (2004):

Do ponto de vista do poder, o que fazer da multidão? Efetivamente, não tem nada que o poder possa realmente fazer dela, já que as categorias que interessam ao poder - a unidade do sujeito (povo), a forma de sua composição (contrato entre os indivíduos) e o regime de governo (monarquia, aristocracia e democracia, em forma isolada ou combinada) - foram postas de lado (p.18).

Nesse sentido, é possível confrontar os dois conceitos, a saber, multidão e loucura. A partir do que Lima Barreto nos descreve como: “Mas, assim e assado, a Loucura zomba de todas as vaidades e mergulha todos no insondável mar de seus caprichos incompreensíveis

(2004, p.69)” e ainda, enquanto definição de multidão:

A multidão, ao contrário, é irrepresentável. Ela não pressupõe nenhuma comunidade perdida ou umbilicalmente unida, que a chave mestra do popular viria territorializar, também não se presta às grandes panorâmicas culturais que pensam a massa sob o manto homogeneizador da “sociedade do espetáculo” ou da “indústria cultural” (JUSTINO, 2016).

Segundo Negri (2004) a multidão pode se definir, conceitualmente, tomando por base seu caráter imanente, ou ainda, a partir de sua confluência de singularidades. Em contradição a bipolaridade do pensamento, a multidão consiste em resistência produtiva, mais especificamente, a loucura entre nós, com a ambiguidade cabível a palavra, produz livre das amarras científicas, ainda que presa. A fim de compactuar com esta ideia, observemos a produção artística do emblemático Bispo do Rosário, dentre tantos outros que produziram coletivamente formas de resistir, indiferentes aos rótulos mortificantes. A loucura é multidão ao pôr as avessas o próprio estatuto de produção do capitalismo. De maneira mais clara:

Sobre esta base, o pensamento da modernidade opera de uma maneira bipolar: abstraindo, por um lado, a multiplicidade das singularidades, unificando-a transcendentemente no conceito de povo, e dissolvendo, por outro lado, o conjunto de singularidades para formar uma massa de indivíduos. A teoria moderna do direito natural, seja em suas raízes empíricas ou ideológicas, é sempre um pensamento da transcendência, que os sujeitos falem por si mesmos: trata-se muito mais de singularidades não-representáveis que indivíduos proprietários (NEGRI, 2004, p.15).

CONCLUSÃO

A partir do que fora exposto aqui, elencamos o caráter de possibilidade a relação proposta, não por falta de recursos teóricos, mas por deparar-nos com uma imensidão de caminhos viáveis de se percorrer. É necessário admitir que, tanto o conceito de *governamentalidade*, quanto a biopolítica, de uma maneira geral, seriam bem aproveitados caso trabalhados isoladamente, conflitando-os com a multidão.

Além disso, é válido ressaltar que a loucura, esta posta entre muros e dissertada por Lima Barreto, encontra numa posição laboratorial de análise, visto que a multidão é, essencialmente, livre. Mas de que liberdade falamos aqui? Sendo uma das vias possíveis avaliar a multidão não a partir de sua imanência, mas sim em sua potência, percebemos que seria necessário deter-nos na arte, esta oriunda da loucura, como ponto metodológico para uma formulação minimamente acadêmica, distante do que fora produzido aqui, um esboço de uma ideia.

Por fim, é capital conjecturarmos que tal potência enunciada através das infinitas bocas da multidão dos, é observável, longe que qualquer abstração conceitual, basta somente uma breve visita ao manicomio. Existe e resiste arte, viva e pulsante, produzida a partir de uma coletividade. Potência e produção de uma nova subjetividade, como sugere Negri (2004):

Na verdade, a potência desliza entre globalidade e singularidades, seguindo um ritmo às vezes sincrônico, feito de conexões mais ou menos intensas (rizomáticas, como têm sido chamadas) às vezes diacrônico, feito de sístoles e diástoles, de evolução e crises, de concentração e dissipação do fluxo. Em outras palavras, a produção de subjetividade que o sujeito faz de si mesmo é, simultaneamente, produção de consistência da multidão – já que a multidão é um conjunto de singularidades (p.19).

No entanto, e por fim, não falamos aqui de uma nova subjetividade, emergente através de um imperativo, bem mais capitalista

e científico do que outrora, falamos de uma multidão que historicamente não possuiu subjetividade, onde não fora possível falar de si, pois para isso pressupõe-se um interlocutor. Falamos, então, em um conceito de multidão que é, antes de outras coisas, facilitador e interlocutor de tais processos.

REFERÊNCIAS

BARRETO, Lima. **O cemitério dos vivos**. São Paulo: Editora Planeta, 2004.

Diário do hospício. São Paulo: Editora Planeta, 2004.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. In: **Ciência e cultura**. São Paulo. USP, 1972.

DURÃO, Fábio. Reflexões sobre a metodologia de pesquisa nos estudos literários. **Revista D.E.L.T.A.**, 31-especial, 2015.

FOUCAULT, Michel. **La verdad y las formas jurídicas**. Barcelona: Gedisa, 1980.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Edições Graal, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Nascimento da Biopolítica**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

MACHADO, Roberto. **Foucault: a ciência e o saber**. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

JUSTINO, Luciano B. Literatura de Multidão: A potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea. **Revista Graphos**, v.14,

p.82-98, 2012.

JUSTINO, L. A crítica diante do trabalho imaterial da multidão. **ABRALIC**, v.18, 2016.

NEGRI, Antonio. Por uma definição ontológica da multidão. **Lugar comum**, p.19-20, 2004.

O COLETOR DE ESPÍRITOS DE RAPHAEL DRACCON

Jullyanna Freire Montenegro Agra

INTRODUÇÃO

Conforme Justino (2015), para compreender o conceito “Literatura de Multidão” é preciso ter em mente dois pontos de partida: 1) a proliferação de narrativas contemporâneas emergindo no Brasil após a década de 90; e, 2) e a multiplicidade de personagens e encontros que se fazem presente nestas narrativas. Deste modo é preciso ter em mente que nos sécs. XIX e XX o advento de uma cultura e indústria da comunicação eletrônica transformam o tecido social de tal forma que falar em termos culturais, políticos ou éticos demanda, em algum nível, penetrar no debate a respeito da comunicação (RENA, 2011, p.02), o que resulta em um novo modo de olhar para a realidade e, também, para a literatura. Em meio a estas questões surge o conceito *realidadficción*, de Josefina Ludmer (2007), que propõe a construção de uma fábrica de presentes que formula e reformula o modo de escrita como uma experiência da realidade cotidiana com todos os seus realismos históricos, mágicos, de costumes, surrealistas e naturalistas (p.02).

Mediante a este modo de se relacionar com a literatura é possível atestar, ainda, que esses escritos são:

Narrativas de muitos, em estado de copertencimento. Os muitos são tanto do lugar, partilham uma

vizinhança próxima e os problemas comuns de toda proximidade, quanto operam no cotidiano com diversos alhures, econômicos, culturais, linguísticos, tecnológicos, literários. Mas não deixam de estar atados aos lugares e suas demarcações na ordem urbana e social (JUSTINO, 2015, p.132).

Tendo em vista esse estado de copertencimento, proposto por Justino, devemos nos questionar quais as características e particularidades que constituem esse estado. Para isso, o autor propõe o conceito de *multidão* (Antonio Negri) que, por sua vez afirma que não é possível estar só, pois ao redor de cada corpo existem singularidades cooperantes. Pra Justino, portanto, essas singularidades cooperantes são as personagens secundárias que atuam como uma força centrípeta da multidão e a força centrífuga do protagonista (2012).

Para melhor compreensão dessa ideia nos remeteremos ao livro “Coletor de Espíritos” (2017), do escritor brasileiro Raphael Draccon, para analisar o modo que os personagens secundários aparecem na narrativa e de que modo eles influenciam na jornada do protagonista. O livro de Draccon, antes de mais nada, é um *spin-off* de outra obra do autor (Fios de Prata: Reconstruindo Sandman, publicado em 2012) e narra a história de Gualter Handman um renomado psicólogo que tenta esquecer o passado de pobreza e credices de sua própria vida, mas que após cometer um erro em uma sessão de análise com um de seus pacientes acaba decidindo voltar a sua cidade natal para encerrar suas pendências.

FORÇA CENTRIPETA E CENTRIFUGA EM VÉU-VALE: Sabe-se que a segunda Lei de Newton propõe que é necessário que existam forças agindo sobre um corpo para que este se modifique. Ainda segundo a física, sob a ação de uma força o corpo terá uma aceleração que possui a mesma direção e o mesmo sentido dessa força. No que se refere ao movimento circular, portanto, existem dois tipos de força e aceleração, são elas: 1) a centrípeta, que aponta para o centro da trajetória; e, 2) a centrífuga, que aponta para fora da trajetória. Tendo em vista os dois modelos de força propostos pela

física, podemos compreender melhor a relação proposta por Justino entre essas forças e os personagens secundários, deste modo temos a força centrípeta apontando para o centro da trajetória ao dar voz a multidão, enquanto que a força centrífuga coloca o personagem para fora do centro da narrativa, de modo a permitir que outras questões emergjam e tornem-se importantes para a narrativa.

Afinal, essa é a proposta de Luciano Justino (2016) com sua Literatura de Multidão, retirar do centro da narrativa os protagonistas tradicionais e observar e estudar os personagens que são marginalizados e estigmatizados – o pobre, o negro, a mulher, o nordestino, o louco, o imigrante, etc. No caso do livro de Raphael Draccon é possível reconhecer esses personagens marginalizados e estigmatizados através das “etiquetas” que o protagonista, Gualter, ergue em cada um: 1) Pedro “Pregador” ou “Acendedor”, o eterno subserviente; 2) Tobias, o “Bêbado Suicida”; 3) Padre Paulo, “molestador de crianças”; 4) Hugo – El Diablo – “ex-presidiário”; 5) Carlos, “irmão que renegou o próprio sangue”; 6) Francisco Matagal, “o assassino”; 7) Mariane, “a mulher que abandonara”; e, por último, 8) Herbster, “o homem que falava com os espíritos”. Cada um desses personagens representa algo para o protagonista, e os encontros com cada um deles é o que determina a história de Gualter Handman.

Na narrativa de Draccon, no entanto, podemos dizer que os encontros são bem marcados e, assim, mostram a importância de cada um deles para o rumo da história. Para melhor explicar, então, devemos nos remeter à proposta narrativa do autor. “O Coletor de Espíritos” narra, como dito anteriormente, a história do psicólogo Gualter Handman, nascido em uma pequena e simples cidade (que não possui nenhuma tecnologia) chamada Véu-Vale, na qual lendas e mitos são tidos como realidade e, portanto, são temidos. Gualter, no entanto, se distanciou não apenas de Véu-Vale, mas de tudo que ela representa, sejam as suas crenças ou seu povo. Anos depois de abandonar sua cidade e se tornar um renomado psicólogo, Gualter recebe a ligação de Pedro “Pregador”, um amigo de infância, que lhe conta que sua mãe sofreu um infarto. Deste modo, Gualter vai com sua namorada visitar a mãe na misteriosa cidade de Véu-Vale.

É importante ressaltar, entretanto, que a história assume um

caráter fantástico e sobrenatural, e que não é essa a questão que estamos tentando analisar. Portanto, vamos nos ater ao fato de que Gualter Handman retorna a sua cidade-natal como um homem diferente daquele que saiu. Ele não quer acreditar mais nas histórias que ele – agora – chama de lendas e superstições, é um homem da cidade que possui dinheiro e prestígio, o que o diferencia dos demais moradores da cidade. Poder-se-ia, portanto, qualificar Vêu-Vale como uma comunidade, no sentido proposto por Blanchot (2013), na qual não se supõe uma sociedade perfeita, mas sim um princípio de humanidade transparente (p.12), deste modo o autor afirma que a existência de cada ser chama o outro, através do que Batille chama de princípio “de insuficiência” ou “de incompletude” que, ao contrário do que pode ser imaginar, não coloca um ser como dependente do outro para se completar naquilo que lhe falta, mas sim lhe oferta sentido através da oposição que representa para o outro, pois o ser não buscaria o reconhecimento, buscaria a contestação.

Porquanto, é através dessa ideia de comunidade que Roberto Esposito (2003) define a comunidade como uma “vertigem” ou “um espasmo” na continuidade do sujeito (p.32) e, daí, surge a vontade de estudar essa potencia na multidão, esse “espasmo” – ou contração involuntária de um ou vários.

No caso de Vêu-Vale, entretanto, encontramos essa contração em vários personagens secundários. Poderíamos falar sobre Herbster, ou “o homem que falava com os espíritos”, que é tido pelo protagonista como louco. Mas, em uma de suas conversas com Herbster o protagonista relembra um pouco do que aprendeu na sua graduação em psicologia:

- ... Isso me lembra o que você disse outro dia: você come porque tem fome.
- Isso é impressionante?
- Isso leva ao raciocínio de que as pessoas sentem medo por instinto! Elas não acreditam nisso porque querem, mas porque já está dentro delas! Deus, eu posso querer não acreditar nisso, mas ainda sinto o gosto de sangue ao menor contato

com esse cheiro. E isso me contorce aos poucos.

- O espírito de todo mundo se quebra em algum momento (DRACCON, 2017, p.226).

Nesta conversa temos a presença de dois personagens em conflito: um psicólogo cheio de prestígio e dinheiro, e um índio dito como “louco” por muitos. O ápice dessa conversa, no entanto, se dá quando o psicólogo assume a posição de paciente, e o índio o de terapeuta. Isso acontece quando o medo do psicólogo se mostra forte e o índio o recorda que “o espírito de todo mundo se quebra em algum momento”, mostrando que não existe problema algum em ser vulnerável.

Seguindo a mesma linha de “conversa de psicólogo” temos um outro trecho de Gualter, dessa vez com a Mariane, a namorada de infância que ele abandonou em Véu-Vale (sem despedidas) quando foi morar na cidade grande. Atualmente, Mariane é a professora da irmã mais nova de Gualter, a Carolina. E eles conversam sobre os desenhos da garota:

- Como era o desenho?

- Bom, eu tinha um rosto redondo enorme... – brincou Gualter e a professora achou graça da descrição, como se diante de uma informação conhecida. – Mas o que eu achei de mais interessante foi a escolha das cores.

- Vermelho e laranja...

- Como sabe?

- Eu sou a professora dela.

- Ah, é! Que idiota! – ele se recriminou. – Você agora é a professora dela... – Não era tão simples para um homem distante há tanto tempo se fazer presente.

- O que mais havia no desenho?

- Bom, o... ah... *meu corpo* tinha a cor laranja. As árvores também eram laranja, e tudo mais que tivesse

fundo laranja. Agora, o meu rosto redondo era vermelho... – Gualter falou a última frase de uma forma um tanto teatral, esperando ganhar outro sorriso.

Não foi bem assim.

- E o céu? – o tom de seriedade dela fez com que ele adotasse a mesma postura.

- Como?

- Como ela desenhou o céu?

- Bom... pelo que me lembro... tudo era laranja, menos as nuvens. As nuvens eram vermelhas.

- Então me explique.

- Carolina desenha em laranja tudo que ela acha inofensivo. Ou segundo as palavras dela: *normal* (DRACCON, 2017, p.195-196).

Nesse trecho, por sua vez Gualter está aprendendo muito mais sobre os desenhos da irmã. Anteriormente, ele havia descoberto que a menina sempre usava essas duas cores de giz para desenhar: vermelho e laranja. Mas não entendeu o motivo e não quis perguntar para não tratar a irmã como uma de suas pacientes (p.40), mas ao não perguntar ele continuava distante da menina, sem saber seus motivos, suas particularidades. Mariane, por sua vez, conhece a menina e o explica com funciona as ideias da garota. De forma simples e direta ela aponta aquilo que Gualter não consegue entender. E, assim como Herberster, Mariane ensina ao psicólogo que não existe problema nenhum em ser vulnerável, em se questionar e questionar os outros. Dar voz ao outro, ao diferente.

Entretanto, poder-se-ia analisar o caso de Tobias, de Mariane, de Hugo, de Pedro, ou qualquer um dos personagens do livro de Raphael Draccon, mas o resultado seria o mesmo: todos eles, inclusive o protagonista, estão conectados por um lugar-comum, ou “*o em-comum*” – seguindo as palavras de Jean-Luc Nancy – em um estado de copertencimento, que é:

Com”, “junto” ou “em comum” não quer obviamente dizer “uns nos outros”, nem “uns no lugar de outros”.

Isso implica uma exterioridade. (Mesmo no amor, só estamos “no” outro no exterior do outro, mesmo a criança “na” sua mãe também, se bem que de forma completamente diferente, é exterior nessa interioridade. E na multidão mais reunida, não estamos no lugar do outro.) Isso não quer simplesmente dizer nem “ao lado” nem “justaposto”. A lógica do “com” – do ser-com, do *Mitsein* que Heidegger determina como contemporânea e correlativa do *Dasein* – é a lógica do singular de um dentro e fora. É talvez a lógica mesmo da singularidade em geral. E isso seria também a lógica do que não pertence nem ao puro dentro, nem ao puro fora. (Isso, para dizer a verdade, se confunde: ser puramente fora, fora de tudo (ab-soluto), seria ser puramente em si, aparte de si, a si-mesmo *sem nem mesmo* a possibilidade de se distinguir a todos e a ninguém, sem tampouco se pertencer (2016, p.142).

Ou seja, o “O Coletor de Espíritos” é composto por uma multiplicidade de personagens e encontros, cada um deles dotado de subjetividades e singularidades, que deixam emergir a multidão. O que não exclui uma possibilidade de leitura mais tradicionalista, na qual a história de Gualter Handman é a única a ser lida. Entretanto, as múltiplas histórias a margem do protagonista podem, também, ser lidas e estudadas.

Sendo assim, a força centrípeta e centrífuga em Véu-Vale se torna evidente, dependendo da escolha de leitura que se faça da narrativa. O que importa, no final, é que a história se passa em uma comunidade chamada Véu-Vale e que Gualter Handman é Véu-Vale (DRACCON, 2017), mas ele não é apenas isso, nem só ele o é. É a lógica do dentro-e-fora da multidão proposta por Nancy.

TRABALHO IMATERIAL: A POTÊNCIA DE VÉU-VALE
Segundo Antonio Negri multidão é potência, imanência. Ela não é representável, é um ator de auto-organização. Por isso mesmo

Justino (2016) afirma que a multidão é uma premissa, um ponto de partida, onde a moeda corrente é a luta por uma nova produção de subjetividade, individual e coletiva, tendo por base a riqueza cooperante que tem seu fundamento na produção de linguagem, substrato comum do trabalho imaterial (p.3). Porquanto, o trabalho imaterial seria resultado da potência da multidão.

Sendo assim, o trabalho imaterial é aquele que não está relacionado à produção de um material, mas a uma produção de uma potência, de uma subjetividade. No caso do livro de Raphael Draccon o trabalho imaterial é a potencia da narrativa, pois é através das relações intelectuais, afetivas, subjetivas e singulares que se dá a modificação de uma estrutura social. A cidade de Véu-Vale se modifica e se transforma em comunidade, em multidão. E, assim, ela se torna uma potência.

Seguindo as palavras de Carolina Handman, personagem de “O coletor de Espíritos”: em Véu-Vale as coisas parecem diferentes (DRACCON, 2017, p.263), no decorrer da narrativa. Corroborando com Justino (2016) trata-se de uma perspectiva horizontalizante, na qual mais do que produção afetiva e emocional, sobressaem as relações com o ambiente e com os amigos (p.17).

Deste modo podemos dizer que o trabalho imaterial define, não apenas uma nova qualidade de trabalho e do prazer, como também produzem novas relações de poder e, por conseguinte, novas formas de subjetivação (OLIVEIRA, 2017). A psicologia nos ensina a investigar as formas se fazer-se sujeito da sociedade contemporânea, analisando suas possibilidades e potências. E são essas as possibilidades do trabalho imaterial, que a proposta da literatura de multidão nos oferece. Como afirma Justino:

a multidão só faz sentido na medida em que compreendemos que produção e produtividade, trabalho e riqueza, memória e saber, linguagem e silêncio são inerentes a todos, é uma potência comum do humano. É preciso ir buscar esta potência ali mesmo onde um texto pode silenciá-la, negá-la, menti-la. Precisamos reaprender a procurar outras coisas nos livros.

Fazê-los dizer o que eles não andam dizendo ou, o que é até mais importante, fazer ver neles aquilo que não queremos ouvir (2016, p.15).

Assim, é perceptível que as múltiplas relações são o que tecem a multidão. De modo que as relações de alteridade entre os diversos moradores de Véu-Vale constituem a própria cidade e o modo de vida daquelas pessoas. É a potencia comum do humano, dos personagens que o leitor deve reaprender a procurar na narrativa.

CONCLUSÕES

Os produtos culturais das minorias, em sua potência de multiplicidade, são diluídos na tradição literária moderna de tal modo que só podem ser apreendidos naquilo que reiteram esta mesma tradição, têm servido, no pior sentido da palavra, como tradução do mesmo. Não que os estudos literários tenham fechado os olhos para as “potências dos pobres”; longe disso, os meios e modos de alcançá-los é que mudaram muito pouco

Luciano B. Justino.

Quando se fala em minoria tende-se a fechar os olhos para suas particularidades. É muito mais fácil enxergar um conjunto homogêneo, com características próprias e sem conflitos internos, que observar as particularidades de cada partícula desse conjunto. Faz-se isso em relação a etnia, religião, sexualidade e muitos outros “grupos minoritários”. A questão, aqui, é questionar se esse conjunto é mesmo homogêneo. Seguindo as ideias propostas por Nancy, Esposito, Blanchot, Batille, Justino e Negri a resposta a essa indagação é: não. Existem singularidades, conflitos e subjetividades presentes nesses conjuntos, que chamamos aqui multidão.

Deste modo, por ser composto de ligações singulares existe uma potência na multidão. Uma potência que pode ser vista em cada componente separado, ou em conjunto. Na literatura isso não acontece de forma diferenciada. Existe uma frase na *Comédia dos Erros* de

William Shakespeare que diz, mais ou menos: somos como gotas de água, que a procura de outra gota no oceano se encontra e que, ao cair ali, cheia de desejo de encontrar uma companheira permanece em uma busca eterna, sem jamais ser vista. Essa frase nos mostra um pouco dessa ideia de multidão, na qual à primeira vista, seriam todas iguais, mas que interiormente existe algo mais, algo que a torna única, um desejo, uma vontade, uma subjetividade que pode sumir de vista ao espectador, mas que ainda assim está lá.

Essa é a potência da multidão. A possibilidade de *vir-a-ser*. A imanência de um personagem real, ou fictício. A possibilidade de uma personagem secundária ser muito maior que um “homem que vê espíritos”, que um “índio”, ou “um louco”. É a possibilidade de se enxergar mais que o óbvio, de buscar a lógica do “dentro-e-fora”. É a possibilidade de “coletar as subjetividades” – fazendo um jogo com o título do livro de Raphael Draccon – em meio a uma homogeneidade.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **A comunidade inconfessável**. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.

DRACCON, Raphael. **O Coletor de Espíritos**. Rio de Janeiro: Fantástica, Rocco, 2017.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **A crítica diante do trabalho imaterial da multidão**. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/402/394>>. Acesso em: Janeiro de 2018.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **A potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea**. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/13659>>. Acesso em: janeiro de 2018.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de Multidão e**

Intermedialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente [Livro Eletrônico]. Campina Grande: EDUEPB, 2015.

LUDMER, Josefina. **Literatura postautónomas**. Disponível em: <http://linkillo.blogspot.com.br/2006/12/dicen-que_18.html>. Último acesso em janeiro de 2018.

LUDMER, Josefina. **Literatura postautónomas 2.o**. Disponível em: <<http://revistazcultural.pacc.ufjf.br/literaturas-postautonomas-2-o-de-josefina-ludmer/>>. Último acesso em: janeiro de 2018.

NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperada**. Tradução de Soraya Guimarães Hoepfner. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NEGRI, Antonio. **Por uma definição ontológica da multidão**. Disponível em: <http://uninomade.net/wpcontent/files_mf/113003120823Para%2ouma%20defini%C3%A7%C3%A3o%20ontol%C3%B3gica%20da%20multid%C3%A3o%20-%20Antonio%20Negri.pdf>. Último acesso em: janeiro de 2018.

OLIVEIRA, Mirna Spinelli de. **Dom Casmurro e o Trabalho Imaterial de Capitu**. Monografia (Graduação em Letras Português) – Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, p.20, 2017.

RENA, Alemar S. A. **Literatura e Multidão:** emergência e crítica na cultura das redes. *Darandina Revisteletrônica*. Anais do Simpósio Internacional Literatura, Crítica, Cultura V: Literatura e Política, realizado entre 24 e 26 de maio de 2011 pelo PPG Letras: Estudos Literários, na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em:< <http://www.ufjf.br/darandina/files/2011/08/Literatura-e-multid%C3%A3o-emerg%C3%Aancia-e-cr%C3%Aadtica-na-cultura-das-redes.pdf>>. Último acesso em: janeiro de 2018.

PARTILHADAS VEREDAS: O ROMANCE DE GUIMARÃES ROSA ENQUANTO LITERATURA DE MULTIDÃO

Mylena de Lima Queiroz

PARA LER A LITERATURA CONTEMPORÂNEA, NOVAS CONCEPÇÕES E teorias literárias têm surgido, pela própria necessidade de compreender a diversidade de personagens, as variadas formas, os gêneros, os formatos e os caminhos que perfazem as tramas. O destaque às relações de alteridade possibilita reconhecer a interação dos muitos enquanto espaço aberto às variadas particularidades, de modo que se destaca a multidão como agente nos espaços de encontros que são as próprias cidades, proporcionando uma interação intercultural, na trilha do dialogismo bakhtiniano: quem produz o sujeito é o Outro, é o diálogo.

Nesse viés do múltiplo, o filósofo político italiano Antonio Negri, que junto ao teórico literário e professor da Duke University Michael Hardt escreveu o conjunto de obras *Império* (2000), *Multidão: Guerra e democracia na era do Império* (2004) e *Commons* (2009), conceitua multidão como uma resposta ao império⁵⁰, aquela posta enquanto “conjunto de singularidades. (...) A multidão é um conceito

50 Esclarecendo: “uma ordem global, uma nova lógica e estrutura de comando — em resumo, uma nova forma de supremacia. O Império é a substância política que, de fato, regula essas permutas globais, o poder supremo que governa o mundo”. HARDT, Michael e NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p.11.

de classe. Com efeito, a multidão é sempre produtiva e está sempre em movimento” (NEGRI, 2004, p.15). Essa concepção reverbera e implica em outras análises a respeito de como pensar esse “monstro revolucionário” nos novos cenários, pois como bem dito: “O conceito de multidão nos conduz a um mundo inteiramente novo, fazendo-nos mergulhar em um turbilhão de mudanças que se encontram em curso” (NEGRI, 2004, p.20).

Não como corpo uno, e sim como múltiplo de cada, a noção de multidão compreende uma ideia de um agrupamento espaçoso que se expande constantemente para dar espaço às expressões dos indivíduos que a compõem, sendo, assim, um meio comum - contrastando com os conceitos de povo e de massa, este por dizer respeito a uma noção de grupo irracional e passivo; aquele por se tratar de uma ideia de corpo social, de unidade “finalizada”. Povo e multidão, putativamente, têm como pais Hobbes e Espinoza. “[Pois] Para Espinoza, a multidão representa uma pluralidade que persiste como tal na cena pública, na ação coletiva, na atenção dos assuntos comuns, sem convergir no Uno, sem evaporar-se em um movimento centrípeto” (VIRNO, 2013, p.9). É o movimento à tangente, e não o núcleo natural, que importa quando se pensa em multidão.

Dá-se espaço, assim, a pensar a outridade, dado que a não composição de um corpo social que é a multidão indica mudanças e contágios constantes, esta sendo concomitantemente produtora e produzida pela própria prática coletiva que é o encontro com o Outro.

CONTÁGIO COMO *ETHOS*

Novas concepções descentradas do dilema de indivíduo *versus* povo não só inflamam discursões nas Ciências Políticas e na Literatura, mas também a Filosofia revê noções complexas em torno de questões que envolvem ontologia e ética. Giorgio Agamben escreve *A comunidade que vem* (2013) para pensar uma nova maneira de apresentar o ser entre a comunidade. O filósofo italiano aponta a ideia de “ser qualquer” para uma opção ao falso dualismo de optar apenas pela “inefabilidade do indivíduo” ou pela “integilibilidade do universal”,

assegurando que: “O inteligível, segundo a bela expressão de Gersônides, não é um universal nem o indivíduo enquanto compreendido em uma série, mas ‘a singularidade enquanto singularidade qualquer’” (AGAMBEN, 2013, p.10).

Em seguida, o autor apresenta como ambiente ilustrativo das singularidades o Limbo, segundo as questões de Tomás de Aquino. A natureza límbica adequa-se por estarem, teoricamente, além da perdição e da salvação - seres em conjunto que possibilitam as singularidades quaisquer porque, longe da noção de culpa e de justiça, lá estão eles: “Nem bem-aventurados como os eleitos, nem desesperados como os condenados, eles são plenos de uma alegria para sempre não destinável” (AGAMBEN, 2013, p.14).

Propondo que a oposição entre o universal e o individual provém da própria linguagem, com seus modos de determinar ou indeterminar, particularizar ou generalizar, Agamben vê no “exemplo” uma ideia que foge dessa antinomia entre o universal e o particular. Isto é, um exemplo é algo nem particular nem universal, trata-se do que é “Mais Comum, que elimina toda comunidade real. Daí a impotente onivalência do ser qualquer” (AGAMBEN, 2013, p.18). Trata-se do “ser-dito”, como exemplares da “comunidade que vem”. Todos esses conceitos figuram como novas revisões de termos atreladas ao surgimento de noções as quais condizem com o conceito de multidão.

O autor de *A comunidade que vem* aponta “Qualquer” como tema de singularidade, contrariamente à comunidade pretérita e atávica, “perdida”, que busca laços resistentes, exemplificada pelo filósofo francês Jean-Luc Nancy como “a cidade ateniense, a República Romana, a primeira comunidade cristã, corporações, comunas, ou irmandades” (NANCY, 2016, p.21). Dada a noção de substituição de si pelo lugar do outro, entre a singularidade exemplar e o múltiplo singular, destaca-se a “maneira nascente” do ser ético, a sua “nascividade”⁵¹, dizendo ainda:

51 AGAMBEN, Op. Cit. p.34. Desenvolvido: “A maneira não é nem gênero nem indivíduo: é um exemplar, isto é, uma singularidade qualquer. É provável, então, que o termo maneries não derive de manere (para exprimir a demora do ser em si mesmo, a mone plotiana, os medievais diziam manentia ou mansio), nem manus (como querem os filólogos modernos), mas de manare [Do

Somente a ideia dessa modalidade nascente, desse maneirismo original do ser, permite encontrar um caminho comum entre a ontologia e a ética. O ser que não permanece sob si mesmo, que não se pressupõe a si como uma essência, que o acaso ou o destino empurraria então para o suplício das qualificações, mas se expõe nelas, é, sem resíduos, o seu assim. Um tal ser não é nem acidental nem necessário, mas é, por assim dizer, continuamente gerado a partir da própria maneira. (...) Talvez o único modo de compreender esse *livre uso de si*, que não dispõe, porém, da existência como de uma propriedade, é o de pensá-lo como um hábito, um *ethos*. Ser gerado a partir da própria maneira de ser é, de fato, a definição mesma do hábito (por isso os gregos falaram de uma segunda natureza): ética é a maneira que não nos ocorre nem nos funda, mas nos gera (AGAMBEN, 2013, p.35).

Essa concepção de maneira nascente refere-se à possibilidade de contágios contínuos, de encontros inescapáveis, que implicam o lugar da “singularidade qualquer”, de modo que o ser não permanece sob si porque está no múltiplo local comum e ao caminhar com a multidão encontra-se no lugar de outrem, dos muitos – em um abandono dos fantasmas da comunidade perdida, que não se reconhece colapsada. Negri chama a multidão de “monstro”, portanto, tal qual a metáfora da Criatura de Frankenstein, por sua condição político-revolucionária, dizendo:

No interior desta revolução, não podemos imaginar a nós mesmos senão como monstros. No epicentro da revolução que construiu a modernidade, Gargântua e Pantagruel despontam como gigantes emblemáticos, figuras extremas da liberdade e da

latim mano, “correr gota a gota, gotejar, escorrer, emanar”, e indique assim o ser em sua nascividade [sorgività]’.

invenção: os gigantes rabelaisianos ultrapassam a revolução propondo-nos a gigantesca tarefa de nos tornarmos livres. Precisamos hoje de novos gigantes e novos monstros, capazes de articular natureza e história, trabalho e política, arte e invenção, e de nos mostrar o novo poder que o nascimento do *General Intellect*, a hegemonia do trabalho imaterial, as novas paixões abstratas e a atividade da multidão proporcionam à humanidade. Precisamos de um novo Rabelais ou, melhor dizendo, de muitos deles (NEGRI, 2004, p.15).

Nota-se, portanto, aproximação, dados os eventuais apartamentos, no pensamento “de Spinoza (com o “amor” no plano da imanência), de Agamben (com o “qualquer”), de Hardt e Negri (com a “multidão”) e de Nancy (com o “singular-plural”), terreno para seu desdobramento” (RENA, 2015, p.40). Concepções que se encontram na ideia do “livre uso de si” como continuamente gerado pelo contágio enquanto hábito.

MUITOS NA LITERATURA

Esse conceito de conjunto de singularidades indica a coexistência de diferenças particulares que formam a multidão, compreendendo as divergentes configurações sociais de modo que a função ética de resistência infere o dever da dissidência, do dissenso, sob uma expressão de ação comum. Seguindo essas leituras, o professor pesquisador Luciano Barbosa Justino busca ler obras literárias à luz do conceito de multidão, compreendendo narrativas nas quais se observa essa concomitante condição de “sujeito e produto da prática coletiva” (NEGRI, 2004, p.20) como Literatura de Multidão.

No que se refere ao termo utilizado pelo pesquisador, lemos: “Chamo-as literatura de multidão porque têm em comum serem narrativas que multiplicam o número de personagens na trama, semiotizando uma ‘quantidade infinita de encontros’, de ações que potencializam contatos” (JUSTINO, 2015, p.131). Quando se compreende a leitura feita das obras literárias sob o conceito de multidão,

nota-se que o destaque aos personagens secundários dá a noção de força centrífuga deste protagonismo, impulsionando a revisão de já engessadas classificações e visões literárias, bem como nos fazendo pensar as novas configurações sociais, que implicam no aglomerado de “quaisquer”. Justino exemplifica com títulos, apontando obras que dão espaço à noção de multidão de corpos entre os personagens, assim, visando os meios e as maneiras que compõem seus interiores e seus arredores, destaca:

Memórias de um sobrevivente, de Luiz Alberto Mendes; Cabeça de porco, de Luiz Eduardo Soares, Mv Bill e Celso Athayde; O invasor, de Marçal Aquino; Manual prático do ódio, Capão pecado e Ninguém é inocente em São Paulo, de Ferréz; Falcão: meninos do tráfico e Falcão: mulheres e o tráfico, de Celso Athayde e Mv Bill; Cidade de Deus e Desde que o samba é samba, de Paulo Lins; Letras da liberdade, de autores diversos e editado por Wagner Veneziani Costa; Inferno, O matador e Mundo perdido, de Patrícia Melo; Contos negreiros e Angu de sangue, de Marcelino Freire; Eles eram muitos cavalos de Luiz Ruffato; Subúrbio e Cem histórias colhidas na rua de Fernando Bonassi, dentre outras (JUSTINO, 2012, p.82).

Além dessa enumeração que exemplifica o que é cunhado por Literatura de Multidão, cabe pensar que certos discursos das chamadas ciências duras, das ciências médicas e até mesmo de áreas como sociologia, desde as reformas urbanísticas de Passos, tentam reduzir locais como favelas a tipos singulares, tirando o foco das evidentes singularidades múltiplas, o que Licia Valladares chama de “Invenção da favela”⁵². Isto é, há uma série de discursos e narrativas forçadas

52 A invenção da favela: do mito de origem à favela.com. Rio de Janeiro: FGV, 2005. APUD JUSTINO, Luciano Barbosa. Literatura de multidão como estratégia de leitura da narrativa brasileira contemporânea. IN: **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre e escrever o presente**. 1.ed.

para fins de estigmatizar multidões, de modo que também a crítica literária perpetua conceitos invisibilizadores.

Por isto, o pesquisador propõe que busquemos outras perspectivas nos escritos literários, relendo-os “a contrapelo”, de modo que possamos “Fazê-los dizer o que eles não andam dizendo, não obstante digam, pois tanto um livro quanto a literatura em geral são eles mesmos produtores de subalternidades, e de resistências e insurreições contra elas” (JUSTINO, 2017, p.135). É na leitura, até mesmo à revelia da obra, que se pensa.

Abre-se uma discussão, portanto, a respeito da releitura de obras, mesmo as mais consagradas pela crítica literária tradicional, promovendo não a compreensão da literatura como um mero objeto de análise sem nada a ser acrescentado, e sim como uma substância viva no agenciamento intelectual mobilizado (RENA, 2015). Seguindo esse ponto de vista, a título de exemplo, o autor de *Literatura de multidão como estratégia de leitura da narrativa brasileira contemporânea* (2015) promove digressões sobre *A hora da estrela* (1977), sob uma “leitura nordestina” não-identitária, de modo a reler obra da escritora de já vasta fortuna crítica.

Na esteira dessas concepções, pensamos que ler o romance *Grande Sertão: Veredas* à luz do conceito de multidão se faz possível pela abertura às múltiplas particularidades, ao Outro, enquanto conjunto de singularidades que se nota na obra rosiana, com uma série de encontros inescapáveis entre os personagens, convergências as quais são a própria base da composição monólogo-diálogo que rege a rememoração do livro, notadas nos modos e nos meios não só que compõem seu interior, bem como a sua volta.

No que se refere à importância dos escritos do autor à literatura brasileira, e para além desta, é significativo pontuar, assim, o fato de que obras como *Grande Sertão: Veredas* possibilitaram um novo olhar, não só estético, mas político, às obras literárias cujos personagens indicassem certo distanciamento do meio urbano padrão e das representações mais costumeiras na literatura. Guimarães Rosa dá espaço a pensar sobre as margens, tudo sendo e não sendo, em um processo de inovação que presumia tirar da inércia certas visões e dados

estereótipos - a exemplo, sobre o homem interiorano, trazendo-o à tona como filosófico e criador de palavras.

A saída da chave identitária do interiorano leva ainda às inúmeras relações exteriores, sendo possível notar a produção de subjetividade na relação de contágio. Aponta Seligmann-Silva que “Em *Grande Sertão: Veredas*, não é só a lei da força, a astúcia, a lei dos bravos que impera, também temos profetisas, amizades inabaláveis e grandes atos de hospitalidade” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p.5). Dando espaço a pensar essas relações.

Achamada Literatura de Multidão é apresentada como narrativas nas quais os muitos se destacam, de modo que são mantidas em “estado de co-pertencimento”. É-nos dito que: “Os muitos são tanto do lugar, partilham uma vizinhança próxima e os problemas comuns de toda proximidade, quanto operam no cotidiano com diversos alhures, econômicos, culturais, linguísticos, tecnológicos” (JUSTINO, 2012, p.82). Compreende-se, assim, que essa partilha de peculiaridades entre os diversos possibilita um movimento bilateral entre as partes, culminando na ideia de singular-plural de Nancy.

Como dito, na esteira da fala de que enquanto leitores especializados “Precisamos reaprender a procurar outras coisas nos livros” (JUSTINO, 2015, p.135), coube-nos esta proposta de leitura, sabendo, desde o início, que o curto espaço impossibilita mais vastas análises, mas permite refletir sobre suas possibilidades.

SER-INDOMÁVEL: CONTRA A VELHA ORDEM

Ao empreender um projeto de desconstrução, Silviano Santiago, em *Genealogia da Ferocidade: ensaio sobre Grande Sertão: Veredas*, apresenta seu parecer à fortuna crítica do romance de Guimarães Rosa. Não apenas em busca de renovados modos de leituras, mas apontando a necessidade de que demais críticos os façam, o ensaio, publicado em 2017, no capítulo intitulado “O aberto”, retoma o processo de desconstrução na obra, alegando que *Grande Sertão: Veredas* é negativamente “entregue ao público no momento em que Os Sertões, de Euclides da Cunha, já é de casa” (SANTIAGO, 2017, p.97). O ensaísta diz ainda que o romance “é monstruoso por ser – em toda a extensão do verbo – um momento único da filosofia contemporânea”

(SANTIAGO, 2017, p.98). Anda, no entanto, contrariamente ao que chama de “heideggerianismo vulgar” nas análises do romance ao qual se debruça, atentando para a brutalidade da obra, para a selvageria linguística que Guimarães Rosa empreende em seu livro.

O crítico fala em “prole interpretativa” para se referir às leituras de Grande Sertão, alimentadas em geral pelas interpretações primeiras de Antonio Cândido, especialmente com o ensaio intitulado *O homem dos Avesos*. Ao propor desnudar a obra de Guimarães, segundo a perspectiva do ensaísta já coberta por uma série de leituras que fazem com que pareça uma obra aurática, busca, assim, trazer à tona sua real face: “insólita”, “intolerável” e “indigesta”.

Como se vê, na contramão da estética concisa de João Cabral, Riobaldo apresenta o Diabo por mais de trinta maneiras diferentes, dentre os quais usa: Rincha-Mãe, Sangued’Outro, o Muitos-Beijos, o Rasgaem-Baixo, Faca-Fria, o Fancho-Bode, um Treciziano, o Azinhavre... E mesmo o local desbravado é apresentado como diverso, tal qual em *O recado do morro*, dissonante do chão narrado por Euclides da Cunha. Nas palavras de Rosa:

De feito, diversa é a região, com belezas, maravilha. Terra longa e jugosa, de montes pós montes: morros e corovocas. Serras e serras, por prolongação. Sempre um apique bruto de pedreiras, enormes pedras violáceas, com matagal ou lavadas. Tudo calcáreo. E elas se roem, não raro, em formas – que nem pontes, torres, colunas, alpendres, chaminés, guaritas, campanários, parados animais, destroços de estátuas ou vultos de criaturas (ROSA, 2001, p.240).

Isto é, evidenciam-se a apresentação turbulenta, caudalosa e agreste do sertão mineiro, que se diferencia do seco de Canudos, a questão de gênero de Diadorim, a coparticipação do narratário anônimo, a escrita que remete a uma oralização, a abundância de elementos, de personagens e outros critérios os quais, em conjunto, fogem do estandarte da produção cultural vigente na década de 50: no cenário da construção da cidade padrão Brasília, do construtivismo da Bienal de

São Paulo, da Bossa Nova, chega esse indomável Grande Sertão de veredas partilhadas por falas brutas.

PACTO COM OS OUTROS

A literatura muito pode nos instruir sobre a vida em comum e, nesse sentido, vemos bastante da noção de multidão no romance de Rosa. A visão que nos levou ao estudo sobre o *Pacto diabólico [e outros pactos]* em *Grande Sertão: Veredas*, em forma de dissertação, à luz de outras teorias, diz respeito ao pacto também como emaranhado de relações interpessoais que se revelam na teia narrativa, seja na relação pactuária entre Riobaldo e Diadorim, caminhando juntos em meio às várias tragédias e às “quisquilhas” do cotidiano; na participação do sistema jagunço que por si só pressupõe pactos; seja na condição de quem confessa, de quem expõe suas narrativas de vida, suas dores e seus possíveis arrependimentos a outro. Nesse espaço de reflexão sobre os muitos na obra, então, partimos do pressuposto que o romance é uma metáfora de pactos com os Outros.

Nesse sentido, cabe pensar sobre como a “quantidade quase infinita de encontros” é condição para a inventividade narrativa na obra. O encontro de três dias do douto senhor anônimo é a própria narração, além do fato de que, inclusive a ideia de desordem da lembrança dos acontecimentos e, portanto, do “quase monólogo, quase diálogo” que é o livro, está ligada aos contágios ocorridos: iniciamos a leitura sabendo do cenário em que estão os coautores da narrativa: “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso faço, gosto; desde mal em minha mocidade” (ROSA, 1994, p.4). Posteriormente, vamos tendo acesso às demais informações, à medida que os vínculos são rememorados: não há linearidade narrativa, tal como não é possível narrar uma vida de um ser qualquer sem se perder nas memórias.

O romance de Rosa é compreendido no seio da comunidade inessencial. A fala do narrador diz respeito a uma série de memórias comunitárias: como as de Compadre Quelemém, Jõe Bexiguento, Reinaldo-Deodorina, Candelário, Nhorinhá, tropeiros, ribeirinhos e bandos de jagunços, ao passo que notamos que “O ter-lugar, o

comunicar das singularidades no atributo da extensão, não as une na essência, mas as dispersa na existência” (AGAMBEN, 2013, p.9). Os espaços de passagens importantes da obra são muitos, dentre os quais há as cidades de Cocos (BA), Guanambi (BA), Águas Lindas de Goiás (GO), Cabeceira Grande (GO), Planaltina (GO), Arinos (MG), Chapada Gaúcha (MG), João Pinheiro (MG), Manga (MG), Matias Cardoso (MG), Paracatu (MG), Pirapora (MG), Verdelândia (MG), inclusive Jalapão (TO) e “até de lugares que estudiosos diziam não existir, como o Liso do Sussuarão (BA), deserto percorrido pelo jagunço Riobaldo” (NOSSA, 2017).

Segundo análise (2015) de Braga Neves, engenheiro florestal, o romance apresenta mais de 420 localidades reais: além das urbes há arraiais, fazendas, cachoeiras e ao menos 60 cursos d’água, entre rios, riachos, ribeirões, lagos, lagoas e veredas: é uma obra formada por águas. Repetindo, diferenciando-se, deste então, do padrão regionalista ao qual parte da crítica enquadrou Grande Sertão como sequência, padrão este que costumava relacionar a infértil e árida paisagem à condição monossilábica dos personagens de certos romances, por uma via de interpretação restrita à identitária.

Além do mais, aquilo que Silviano Santiago chama de selvageria linguística vem em forma de insurgência dentro do próprio meio literário. A pontuação desordeira é rizomática⁵³ do “início” ao “fim”: começa com um travessão e finaliza com o termo “travessia”, antecedido por uma lemniscata. Não optando pela língua em seu padrão normativo, Guimarães escreve suas obras sob o signo do movimento criativo de transformação que atenta para a tensão com outros idiomas, “contemporâneos e antigos, na aproximação com a

53 Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore impõe o verbo “ser” mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e...e...e...” Há nessa conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. [...] Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói as margens e adquire velocidade no meio.” DELEUZE, G.; GUATTARI, F. 1995. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 1.ed., Rio de Janeiro, Editora 34, v.1, p.37.

originariedade dos vocábulos e suas significações, na atenção à multiplicidade de sons, cores e possibilidades de sentido contidas em todas as palavras” (ALBERNAZ, 2010, p.14). Essa potência oralizante foge tanto aos modelos constituintes que até mesmo tradutores contemporâneos os mais qualificados precisam *abraçar o diabo*⁵⁴ para poder cumprir com esse árduo papel que é pensar cada pequena nonada do romance.

A essa inventividade a qual alguns chamam de língua de Rosa, em entrevista a Günter Lorenz, o escritor atribui à noção de que o idioma enquanto vívido e em movimento diz respeito à língua do “homem de amanhã”:

Nosso português-brasileiro é uma língua mais rica, inclusive metafisicamente, que o português falado na Europa. E além tudo, tem a vantagem de que seu desenvolvimento ainda não se deteve; ainda não está saturado. Ainda é uma língua jenseits Von Gut und Bösel [*Além do bem e do mal*], e apesar disso, já é incalculável o enriquecimento do português no Brasil, por razões etnológicas e antropológicas (ROSA, 1994, p.25).

Reiteramos que obra é, teoricamente, um resultado de uma experiência linguística de contágio: um homem qualquer se coloca a “pavlar” a outro, o qual transcreve suas falas, o que deságua no pensamento de Rosa: “A gente só possui, realmente, uma coisa, quando a repartindo com outros. Só se tem, de fato, o que se reparte” (ROSA, 2003, p.259).

54 ENTREKIN, Alison. *When in Hell, Embrace the Devil: On Recreating ‘Grande Sertão: Veredas’ in English*. WORDS without BORDERS: The Online Magazine for International Literature, 2016. No artigo, a tradutora Australiana comenta sobre o sua tradução de *Grande Sertão: Veredas* em andamento pela Wylie, tendo conseguido negociar um prazo 12 vezes maior que os costumeiros, já que precisou de inúmeras pesquisas apenas para traduzir “Nonought”, termo do inglês arcaico que significa nada e tem ainda a noção dupla de negação, para a palavra introdutória da obra *nonada*.

Cabe ainda um destaque à personagem Diadorim, figura cam-biante que apresenta a Riobaldo a turbulência da vida. Diadorim representa sempre a mudança, o movimento, o novo, mesmo em sua maneira de ser sisuda, enquanto jagunço em gibão de couro. Ainda meninos, o primeiro encontro de Reinaldo e Riobaldo é uma aventura, de modo que saíram do porto de-Janeiro, “rio de Janus, deus de dupla face e dos rituais de passagem” (BOLLE, 2001, p.86), e seguiram, de canoa, ao Rio São Francisco, tendo sido convidado e partindo porque, apesar do medo, Riobaldo simpatizara com o menino, que sequer havia pedido ao tio para sair de canoa e, já por tal ato, mostrava-se valente demais.

O passeio dos meninos representa um instante significativo no que diz respeito aos encontros futuros na obra, entre outras pessoas, porque ali o menino assustado percebeu que era preciso equilíbrio e força para lidar com o mundo turbulento, onde as dificuldades se faziam constantes, reconhecendo que:

As coisas que há e que estão para haver são demais de muitas, muito maiores diferentes, e a gente tem de necessitar de aumentar a cabeça, para o total. Todos os sucedidos acontecendo, o sentir forte da gente – o que produz os ventos. Só se pode viver perto de outro, e conhecer outra pessoa, sem perigo de ódio, se a gente tem amor. Qualquer amor já é um pouquinho de saúde, um descanso na loucura. Deus é que me sabe. O Reinaldo era Diadorim – mas Diadorim era um sentimento meu (ROSA, 1994, p.259).

Diadorim move Riobaldo com frequência, que aprende a tentar um “livre uso de si” ao se deparar constantemente com circunstâncias novas, por exemplo, ao integrar o sistema jagunço, ou com sentimentos inesperados, como o próprio amor por Reinaldo que não soube bem como lidar. O coautor da narrativa sabia sobre o perigo que é a vida, repetira que “Tudo é e não é...”. Soubera que a vida é “esponjosa”, narrando sobre muitos, e que o próprio lugar nunca é

eternamente estanque, como quando imaginou a multidão a invadir a cidade, após Joca Ramiro ser informado sobre como a varíola assolava ao redor:

E de repente aqueles homens podiam ser montão, montoeira, aos milhares mis e centos milhentos, vinham se desentocando e formando, do brenhal, enchiam os caminhos todos, tomavam conta das cidades. Como é que iam saber ter poder de serem bons, com regra e conformidade, mesmo que quisessem ser? Nem achavam capacidade disso. Haviam de querer usufruir depressa de todas as coisas boas que vissem, haviam de uivar e desatinar. Ah, e bebiam, seguro que bebiam as cachaças inteirinhas da Januária (ROSA, 1994, p.553).

Como afirma Heloisa Starling, em *Grande Sertão: Veredas* “A multidão é onipresente; movimenta-se sem cessar como a ‘figura secreta’ ou ‘figura intrínseca’ do texto, surgindo repentinamente e, com a mesma velocidade, desaparecendo, para brotar de novo mais a diante” (STARLING, 1999, p.138). Dessa maneira, o livro consegue apresentar a força da mobilidade da resistência dos que não são incluídos no centro da sociedade, os explorados, os foragidos e os pobres, captando as riquezas identificadas na coparticipação das atividades humanas. Assim, enquanto leitores, deparamo-nos com um movimento em direção ao outro, à dessemelhança, à dor, ao risco, à liberdade, ao dissenso, ao enfrentamento: todos enquanto modos de contágio.

A obra de Guimarães Rosa dá espaço aos muitos, à medida que apresenta um universo “permanentemente suspenso entre universalismo e particularismo, cidade e interior, modernidade e arcaísmo, autonomia e dependência, miséria e abundância, república e corrupção, desigualdade e democracia, primeiro e quarto mundo”⁵⁵. Grande

55 Museu multimídia dedicado à luta pela democracia no Brasil. **João Guimarães Rosa reiventa a linguagem**. Memorial da Democracia Online, 2016. Disponível em: <http://memorialdademocracia.com.br/card/o-retrato-e-a-alma-do-velho-brasil>.

Sertão é o espaço-metáfora de natureza límbica da multidão vaqueira, tropeira, jagunça, peregrina, roceira, interiorana, prostituta, índia, velha, lazarona e doente que não era parte do projeto desenvolvimentista passado, nem cabia nos “50 anos em 5” porque é sempre larga demais para ser reduzida a um tempo-espaço singular.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Tradução e notas Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

ALBERNAZ, Ana Maria. **Língua, leitura e linguagem no Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Signum - estudos de linguagem, v.13, n.1, 2010.

BOLLE, Willi. **Diadorim: a paixão como médium-de-reflexão**. REVISTA USP, São Paulo, junho/agosto 2001, p. 86. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/viewFile/35277/37997>.

ENTREKIN, Alison. **When in Hell, Embrace the Devil: On Re-creating ‘Grande Sertão: Veredas’ in English**. WORDS without BORDERS: The Online Magazine for International Literature, 2016.

FENSKE, Elfi Kürten. **Clarice Lispector - Fortuna Crítica**. Templo Cultural Delfos, Ano VII, 2017. Disponível em: <http://www.elfi-kurten.com.br/2015/05/clarice-lispector-fortuna-critica.html> Acesso em 11 de Jan., de 2018.

HARDT, Michael. NEGRI, Antonio. **Império**. Rio de Janeiro: Record, 2012.

HARDT, Michael. NEGRI, Antonio. **Multidão: guerra e democracia na era do Império**. Rio de Janeiro: Record, 2005

JUSTINO, L. B. **Digressão à hora da estrela e ao debate**

intercultural. Estud. Lit. Bras. Contemp. [online]. 2017, n.51, p.64-82. <http://dx.doi.org/10.1590/2316-4018514>.

JUSTINO, L. B. **Literatura de multidão: a potência dos pobres na literatura brasileira contemporânea.** Graphos (João Pessoa), v. 14. Disponível em: <http://periodicos.ufpb.br/index.php/graphos/article/view/13659/8079>

JUSTINO, L. B. Literatura de multidão como estratégia de leitura da narrativa brasileira contemporânea. IN: **Literatura de multidão e intermedialidade: ensaios sobre escrever o presente.** 1.ed. Campina Grande: EDUEPB, 2015. v.1. Museu multimídia dedicado à luta pela democracia no Brasil. **João Guimarães Rosa reinventa a linguagem.** Memorial da Democracia Online, 2016. NANCY, Jean-Luc. **A comunidade inoperante.** Tradução Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

NEGRI, Antonio. **Para uma definição ontológica da Multidão.** Revista Lugar Comum N° 19-20, 2004.

NEVES, Braga. **Grande Sertão: Veredas - Conservação de uma passagem cultural.** Brasília: Editora da UnB, 2015.

NOSSA, Leonencio. **Novas veredas: o mapa do Grande Sertão nos 50 anos da morte de Guimarães Rosa.** São Paulo: Estadão Jornal Digital, 11/2/2017.

RENA, Alemar S. A. **Comunidades essenciais, legiões demoníacas: multidão, literatura e riqueza comum.** Belo Horizonte: UFMG, 2015.

ROSA, Guimarães. **Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason: (1958-1967).** Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Academia Brasileira de Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

ROSA, Guimarães. **Diálogo com Günter Lorenz**. In: _____. Ficção Completa em dois volumes. Volume I. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Ficção completa em dois volumes. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ROSA, Guimarães. **No Urubuquaquá, no Pinhém**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

SANTIAGO, Silviano. **Genealogia da ferocidade**. Pernambuco: CEPE, 2017.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Grande Sertão: Veredas como gesto testemunhal e confessional**. Alea v.II n.1 Rio de Janeiro Jan./June 2009.

STARLING, Heloisa Maria Murgel. **Lembranças do Brasil: teoria política, história e ficção em Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: UCAM/IUPERJ, 1999, p.138.

VIRNO, Paolo. **Gramática da multidão: para uma análise das formas de vida contemporâneas**. São Paulo: Annablume, 2013.

QUARENTA DIAS: LITERATURA DE MULTIDÃO E A PRODUÇÃO LITERÁRIA DE AUTORIA FEMININÁ NA PARAÍBA

José de Sousa Campos Júnior

O OBJETIVO, AQUI, É REFLETIR SOBRE A IMPORTÂNCIA DAS PERSONAGENS secundárias no romance *Quarenta dias* (2014), de autoria de Maria Valéria Rezende, atentando para a função dessas personagens na construção da narrativa, ou seja, de que maneira, no que diz respeito ao aspecto formal da obra, essas várias vozes contribuem para a fluidez da narrativa em questão, e, em termos representacionais, como elas afetam o percurso identitário vivenciado pela protagonista da obra em foco. Além disso, também se faz exercício fundamental a reflexão em torno das questões sócio-ideológicas envolvidas nesse processo de legitimação de vozes secundárias e, ao mesmo tempo, subalternas.

No romance *Quarenta dias* é narrada a saga de Alice, que sai de João Pessoa (Paraíba) para morar em Porto Alegre (Rio Grande do Sul), onde acaba assumindo a missão de busca por um desconhecido chamado Cícero Araújo, filho de uma amiga paraibana. O motivo de sua mudança de endereço não é a busca pelo tal homem (como pode ser entendido preliminarmente), mas a insistência de sua filha e demais parentes em torná-la “babá” de sua própria neta, residente na capital gaúcha. Ao ver-se encurralada e forçada pela filha a se tornar “avó profissional”, Alice entra em pânico e sai da casa da filha sem deixar rastros de seu destino, o qual é, a todo momento, determinado

pelas várias vozes da multidão com as quais ela se depara e pelas quais é guiada em sua investigação.

No que diz respeito à produção contemporânea, é cada vez mais comum surgirem narrativas que trazem em seu bojo um grande número de personagens secundárias. O que se vem observando nesses escritos é que esse tipo de personagem não se caracteriza como um elemento dispensável, como um elemento destituído de função, mas como uma categoria importante para analisar a própria constituição sócio ideológica da(s) protagonista(s).

Dessa forma, a literatura contemporânea coloca em cena aspectos e fenômenos que a teoria literária tradicional ainda não consegue abarcar totalmente. A teoria, bem como a crítica literária, deve acompanhar os avanços e o surgimento de novas formas do fazer literário. As obras do período em questão motivam, cada vez mais, a discussão e investigação de novos arranjos estruturais, linguísticos e/ou temáticos. Há algumas décadas há uma maior recorrência de obras que diferem de modelos tidos como “tradicionais”, isto é, narrativas que rompem com uma forma já consolidada e, por isso, tida como obra exemplar. A própria literatura de autoria feminina, por exemplo, frequentemente apresenta características formais que desafiam os alicerces já consolidados da teoria e crítica literárias, o que aponta para a necessidade de uma constante atualização destes campos de estudo.

ALICE E A MULTIDÃO EM *QUARENTA DIAS*

Retomando a questão inicial, a função de tais indivíduos secundários no texto literário pode se constituir como um método de análise de uma determinada narrativa. Esse tipo de narrativa é chamada de “literatura de multidão”:

Na literatura brasileira contemporânea, desde o início dos anos 90 do século passado, proliferam narrativas. Isto atesta que na produtividade dos sistemas da cultura e de suas relações, as coisas não se resolvem nem por decreto nem pela pura e simples consciência de seu viés ideológico e de sua limitação

semiótica. Chamo-as de literatura de multidão porque têm em comum serem narrativas que multiplicam o número de personagens na trama semiotizando uma ‘quantidade infinita de encontros’, de ações que potencializam contatos (JUSTINO, 2014, p.131).

O conceito de “multidão”, aqui considerado, é o proposto pelo filósofo italiano Antonio Negri para se referir a um sujeito coletivo ou multiplicidade de singularidades e de vozes que se unem em prol de uma luta em comum. Nesse sentido, o termo em questão não deve ser reduzido à noção de povo, massa, ou até mesmo raça. É um conceito mais amplo diretamente relacionado ao sistema capitalista, uma vez que este propicia o aparecimento das desigualdades sociais e contribui para a subalternização dos sujeitos:

A multidão é um conceito de classe. Com efeito, a multidão é sempre produtiva e está sempre em movimento. Considerada a partir de uma perspectiva temporal, a multidão é explorada pela produção; de um ponto de vista espacial, a multidão é ainda explorada, na medida em que constitui a sociedade produtiva, a cooperação social para a produção (NEGRI, 2005, p.15).

Negri (2005) define multidão considerando três outras definições: imanência (multiplicidade de subjetividades, de singularidades que formam um conjunto de indivíduos singulares); classe (a multidão engloba as classes sociais, mas não a entendendo como uma força operária, destituída de força ideológica); e potência (um corpo múltiplo capaz de desenvolvimento autônomo e força organizacional para lutar por uma causa). Assim, as diferenças entre os indivíduos não são apagadas, não se trata de uniformização, de homogeneização. A subjetividade, alimentada pela interação com o outro, é mantida pela relação de alteridade, cuja consequência permite o desenvolvimento do autoconhecimento e também o entendimento do outro. Por isso,

para Negri (2005), a representação da multidão se torna uma tarefa muito difícil, uma vez que se trata de um sujeito coletivo que congrega as singularidades de seus participantes, ressignificando a noção de uno, visto que essa coletividade implica individualidades reunidas e não com o fim de criação de um organismo homogêneo.

Dessa forma, a leitura que segue esta perspectiva de análise não deve considerar tais personagens secundárias como uma coletividade uniforme, ou seja, é preciso “compreender os processos que atravessam estes sujeitos e os produzem, mas, no entanto, não podem ser reduzidos a eles” (JUSTINO, 2014, p.136). A fuga de uma situação de sujeição é que faz com que a protagonista de *Quarenta dias* comece sua jornada em busca do filho da amiga: Alice foge para resistir ao poder, personificado na figura de sua filha Norinha, que, por sua vez, representa uma estrutura maior de poder econômico e social, uma vez que o motivo de a protagonista se transformar em avó profissional é justamente o apoio familiar e logístico de que precisa Norinha para cursar uma pós-graduação e, assim, ter maiores chances de trabalho no mercado capitalista atual, no qual a competição entre os indivíduos e o discurso de ascensão acadêmica e profissional dominam o imaginário dos trabalhadores.

Alice é atravessada, a todo o momento, por determinações advindas de diversos sujeitos com os quais encontra pelo caminho, portanto desconhecidos seus, mas que têm o poder, a partir do momento em que interagem com ela marcando um espaço de confronto ideológico, de influenciar diretamente a vida da professora aposentada:

Então, lá fui me metendo pela Vila que quanto mais subia mais ar de favela tinha, eu com minha guia, Adelaida, que parecia conhecer o território como a palma da mão e emburacava por tudo o que era beco cuja entrada eu nem tinha percebido, chamava alguém pelo nome, ou batia palmas chamando qualquer um que aparecesse, entrava em todo comércio e bar que havia no caminho, Vamos lá na Associação, Vamos lá na sede do Movimento tal, do Centro não sei do quê, Banheiro?, é melhor na escola, acabou?

Agora falta perguntar na igreja essa, na outra e mais outra (...) (REZENDE, 2014, p.115-116).

As determinações são entendidas aqui como sendo as orientações, conselhos e palpites dados por esses “desconhecidos”, a pedido de Alice, para que consiga achar Cícero Araújo. Em outro trecho temos: “(...) É pra tu ir na Vila João Pessoa, na Associação de lá e perguntar onde fica o Careca, que se for lá ele sabe, e tu diz pra ele que veio da parte do Paulão, e eu tenho de voltar pra casa que os meninos já vão chegar da escola” (REZENDE, 2014, p.122). A multidão com a qual a protagonista esbarra não é calada. A estratégia utilizada por Alice para ganhar espaço e avançar na sua busca é justamente começar sensibilizando seu interlocutor com a triste história de uma mãe que busca notícias de seu filho. Entretanto, mesmo tendo voz, na fala das pessoas que são interrogadas por Alice transparece um discurso de consciência da situação de desamparo na qual se encontram.

Diante disso, um dos aspectos considerados na definição de multidão deve, então, ser relativizado na leitura de *Quarente dias*. Trata-se da questão da potência, a qual não deve ser compreendida somente como uma capacidade de lutas sociais através de movimentos e revoltas. Na narrativa em análise, a potência da multidão, composta por pobres, moradores de periferias, de favela e de rua, bem como, por pessoas oriundas da região Nordeste do Brasil (os quais muitas vezes são chamados de “paraíbas” nesta obra), consiste no fato de se configurarem como as únicas pessoas capazes e com conhecimento de mundo necessário para ajudar Alice em sua investigação. Porém, a atuação dessas personagens nessa busca pelo tal homem, essa troca de experiências com o outro age diretamente na formação identitária da protagonista, uma vez que “a produção de subjetividade, a produção que o sujeito faz de si mesmo é, *simultaneamente*, produção da consistência da multidão - já que a multidão é um conjunto de singularidades” (NEGRI, 2005, p.19). Ou seja, isso ajuda a professora a avançar na busca por autoconhecimento, fazendo-a refletir sobre aspectos emocionais, familiares e humanitários que foram incitados pelo plano de sua filha em torna-se “avó profissional”.

O fato de a protagonista sempre encontrar alguém disposto a

ajudar com qualquer informação que julgue importante revela a existência de uma cooperação entre os membros dessa multidão. Trata-se de uma cooperação implícita realizada através do reconhecimento preliminar de outros indivíduos que estejam em situação socioeconômica similar. Assim, no fenômeno da cooperação está envolvido um processo de reconhecimento de si na imagem do outro, uma solidariedade que os fortalece enquanto grupo e enquanto singularidades. Desta forma,

Por intermédio da cooperação, da existência coletiva e das redes comunicativas formadas e reformadas dentro da multidão, o tempo é reapropriado no plano da imanência. Não é dado *a priori*, mas leva o selo da ação coletiva. A nova fenomenologia do trabalho da multidão revela que o trabalho é a atividade criadora fundamental; que, por meio da cooperação, supera qualquer obstáculo que lhe é imposto, e constantemente recria o mundo (HARDT; NEGRI, 2001, p.425-426).

Essa rede de cooperação, fruto de novas associações e novas formas de colaboração, observada em *Quarenta dias*, ou essa ‘economia afetiva’, para usar um termo de Peter Pál Pelbart (2007), faz com que todas as personagens com quem Alice esbarra acabem direcionando seu foco para o objetivo de buscar o paradeiro de Cícero Araújo, o que demonstra a força produtiva da multidão. Vale ressaltar que esses informantes se encontram todos no âmbito do espaço da cidade de Porto Alegre, onde a personagem em foco realiza sua saga. Isso reforça a tese defendida por Regina Dalcastagnè de que “o espaço da narrativa brasileira atual é essencialmente urbano ou, melhor, é a grande cidade, deixando para trás tanto o mundo rural quanto os vilarejos interioranos” (2012, p.110). Correndo o risco de generalizações, a autora comprova essa afirmação através de dados estatísticos recolhidos das leituras de inúmeros romances contemporâneos. Dadas às devidas ressalvas, há cada vez mais obras ambientadas em centros urbanos, não significando a ausência ou fim de textos ambientados

em ambientes rurais ou interioranos.

A cidade é o espaço mais propício para a atuação da multidão, visto que a maior parte da população brasileira vive na zona urbana (84% da população brasileira de acordo com o censo do IBGE realizado em 2010), e cuja distribuição espacial é caracterizada por moradias mais próximas umas das outras, colocando, logicamente, as pessoas em um maior e mais frequente contato humano. A troca de informações torna-se mais ágil no ambiente urbano, possibilitando um maior fluxo de cooperação. Nesse sentido, Beatriz Resende observa que uma das tendências da literatura brasileira contemporânea é justamente “a escritura realista das grandes cidades contemporâneas, especialmente narrativas da violência e da desigualdade” (2010, p.110).

A desigualdade socioeconômica está fortemente presente na obra de Maria Valéria Rezende, pois toda a saga em busca do filho da amiga coloca Alice em situações de risco e por vezes de quase miséria, tendo que aprender as artimanhas de quem não tem um teto para morar. No início de sua andança ela ainda se mostra preocupada com a aparência e com o fato de as pessoas a considerarem moradora de rua, por isso ela tenta encontrar um lugar para passar a noite (rodoviária, pronto-socorro, hospital, alojamento barato). No entanto, com o passar dos dias ela sente cada vez mais dificuldade em estabelecer um pouso noturno, e chega mesmo a dormir debaixo de viadutos com amigos moradores de rua e em pontos de ônibus. Já beirando os quarenta dias de sua aventura é que Alice encontra uma amiga que oferece estadias noturnas em sua casa:

Continuei por semana minha romaria pelo avesso da cidade, explorando livremente todas as brechas, quase invisíveis pra quem vive na superfície, pra cá e pra lá, às vezes à tona e de novo pro fundo, rodoviária, vilas, sebos e briques, alojamentos, pronto-socorro, postas de igrejas, de terreiros de candomblé, procurando meus iguais, por baixo dos viadutos, das pontes do arroio Dilúvio, nas madrugadas, sobrevivente, sesteando nas praças e jardins, debaixo dos arcos e marquises, sob as cobertas das paradas de

ônibus desertas, vendo o mundo de baixo pra cima, dos passantes, apenas os pés. Nem sei mais quantas vezes levei ao Borges, ao Bento, ao Protásio, ao Nilo, ao Osvaldo a minha desapareência. Gaudéria de dia, à noite dormindo quase sempre na casa de Lola, agora um pouco minha também, ou em qualquer outro canto quando não a encontrava nos arcos, na pracinha do bispo e ia dar, a altas horas da noite, com o cadeado fechado e nem sombra de Lola na varanda (REZENDE, 2014, p.235).

Acostumada ao ambiente doméstico, Alice se vê forçada a se adaptar ao espaço público já que este passa a ser sua morada. Assim, as fronteiras entre o espaço privado e público tornam-se frágeis, uma vez que esta personagem precisa se apropriar de espaços públicos para transformá-los em moradia provisória. Não se trata, porém, de privatizações de espaços públicos. A professora redimensiona sua concepção de público e privado, já que sua vivência é que orienta o modo como deve aproveitar os ambientes em prol de seu conforto e sobrevivência.

A intensa movimentação da protagonista de *Quarenta dias* a transforma em uma nômade, fato que contribui para a presença de personagens não fixos, de passantes, de outros nômades. Esse nomadismo também é uma característica da produção literária contemporânea: o espaço atua diretamente na constituição da personagem atravessando-a de modo a determinar suas ações, tornando-se um elemento fundamental para entender as dinâmicas ali estabelecidas. Ou seja, “o espaço, hoje mais do que nunca, é constitutivo da personagem, seja ela nômade ou não. Mas personagens efetivamente fixas na sua comunidade estão quase ausentes da narrativa brasileira contemporânea” (DALCASTAGNÈ, 2012, p.109).

No final da narrativa, Alice encontra uma cooperação decisiva em sua jornada: Lola, que tem uma casa que serve de estadia noturna para a professora em suas últimas noites de aventura. Casa esta que não é mobiliada porque foi deixada de herança pelo marido de Lola, mas todos os móveis e demais objetos foram levados pelos filhos do falecido. Após ser orientada para ir a um lugar de prostituição atrás

de Cícero Araújo, e nesse local se deparar com um corpo de um homem vítima de assassinato, Alice volta à rodoviária e tenta sacar sua quantia diária suficiente somente para se alimentar e descobre que seu dinheiro acabou. Arrasada, ela volta para a casa de Lola e espera na calçada pela amiga, que, ao perceber a roupa rasgada da hóspede e seu estado de cansaço, chega à conclusão de que Alice deve encerrar sua aventura e voltar para seu apartamento: “(...) no escuro, zonga, o barulho do cadeado e da corrente, o portão rangendo, a voz de Lola, Basta, tu não aguenta mais, tu não precisa disso, tu vai voltar pra tua vida que a gente também não precisa de mais uma na rua, à toa” (REZENDE, 2014, p.245).

O atravessamento de Lola demonstra de maneira cabal a força da multidão na vida de Alice, cujas decisões são afetadas diretamente pela multidão: a protagonista precisou de alguém que lhe mostrasse que não havia mais nenhuma pista a seguir, que a aventura tinha chegado ao fim. A leitura da situação realizada por Lola foi crucial e no momento certo, pois todos os indícios estavam levando Alice a uma situação insustentável. Todo o percurso da protagonista ao longo dos quarenta dias foi determinado pela multidão que a cercava e o momento de encerramento dessa saga também. Desta forma, a atuação da multidão se apresenta como uma chave de leitura fundamental para a compreensão da saga de Alice.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A saga enfrentada pela protagonista do romance *Quarenta dias* se configura mais como um mecanismo de fuga da realidade e busca por si mesmo, do que realmente o desejo de encontrar o filho de sua amiga Socorro. Depois da tensa conversa com sua filha, momento em que descobre as verdadeiras intenções de Norinha, e de se esconder alguns dias dentro de seu próprio apartamento, dando a entender que não havia ninguém em casa, a busca por Cícero Araújo se caracteriza como uma desculpa conveniente para seu afastamento. Assim, evitaria a culpa e ainda seria um ato de generosidade para com sua amiga que ficou em João Pessoa.

A quarentena vivenciada nas ruas de Porto Alegre é um período de hibernação psicológica, no qual ela assume uma dupla função: descobrir o paradeiro de Cícero Araújo (ação frustrada) e também o

seu paradeiro. Sua fuga também é resultado de uma crise de ordem pessoal, profissional e familiar: uma professora aposentada que está entrando na fase da velhice e cujas amigas acreditam que o melhor nessa fase é estar cercada dos parentes mais próximos. A pressão externa para que Alice tome decisões que não lhe agradam totalmente desencadeia nela a reação de afastamento em relação aos seus familiares e de aproximação com a multidão com a qual ela tanto aprenderá.

REFERÊNCIAS

DALCASTAGNÈ, Regina. Espaços possíveis. In: _____. **Literatura brasileira contemporânea: um território contestado**. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2012, p.109-145.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. A multidão contra o império. In: _____. **Império**. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 2001, p.417-437.

JUSTINO, Luciano Barbosa. **Literatura de multidão e intermidialidade: ensaios sobre ler e escrever o presente**. Campina Grande: EDUEPB, 2014.

NEGRI, Antonio. **Por uma definição ontológica da multidão**. Revista Lugar Comum, n.19-20, 2005, p.15-26.

PELBART, Peter Pál. A vida (em)comum. In: _____. **Vida capital: ensaios de biopolítica**. São Paulo: Iluminuras, 2011, p.17-51.

RESENDE, Beatriz. A literatura brasileira num mundo de fluxos. In: **Terceira Margem: Revista do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura**. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Ano XIV, n.23, 2010, p.103-112.

REZENDE, Maria Valéria. **Quarenta dias**. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.

Sobre o livro

Projeto gráfico e capa	Erick Ferreira Cabral
Imagens da capa	Pixabay
Normalização e correção	Antonio de Brito Freire
Mancha Gráfica	10,5 x 16,7 cm
Tipologias utilizadas	Chaparral Pro 11/13,2 pt