17

Alec Lichtenberg
Antonia Pereira de Souza
Bruno Brizotto
Bruno Omar de Souza
Caio Negreiros
Corsino Fortes
Danilo Augusto de Athayde Fraga
Floriano Martins
Herasmo Braga
Júlia Studart
Lisana Teresinha Bertussi
Paulo Tabatinga
Renato Suttana
Roberto Acioli de Oliveira
Rodrigo Petronio
Rodrigo Séggés Ferreria Barros
Sérgia A. Martins
Socorro Guterres

dEsEnrEdoS
www.desenredos.com.br
uma revista de cultura e literatura

dEsEnrEdoS

ano V - número dezessete
maio 2013
ISSN 2175 3903

editores
Adriano Lobão Aragão
Wanderson Lima

editoração
Adriano Lobão Aragão

conselho editorial
Adriano Lobão de Aragão
Alexandre Bacelar Marques
Alfredo Werney Lima Torres
Carlange Lobão de Castro
Cleber Ranieri Ribas de Almeida
Fábio Galera
Fabrício Flores Fernandes
Herasmo Braga de Oliveira Brito
José Wanderson Lima Torres
Newton de Oliveira Lima
Paulo Alexandre Esteves Borges
Paulo Elias Allane Franchetti
Rodrigo Petronio
Roselany de Holanda Duarte
Sebastião Edson Macedo

colaboradores
Alec Lichtenberg
Antonia Pereira de Souza
Bruno Brizotto
Bruno Omar de Souza
Caio Negreiros
Corsino Fortes
Danilo Augusto de Athayde Fraga
Floriano Martins
Herasmo Braga
Júlia Studart
Lisana Teresinha Bertussi
Paulo Tabatinga
Renato Suttana
Roberto Acioli de Oliveira
Rodrigo Petronio
Rodrigo Ségges Ferreria Barros
Sérgia A. Martins
Socorro Guterres

capa e imagens desta edição
Paulo Tabatinga

contatos
adriano@desenredos.com.br
wanderson@desenredos.com.br

As opiniões, fundamentações teóricas e adequação vocabular são de exclusiva responsabilidade dos respectivos autores.

ÍNDICE

/entrevista
A pronúncia renovada da poesia em Corsino Fortes

/poesia
Caio Negreiros **Renato Suttana**

/prosa
Herasmo Braga **Sérgia A. Martins**

/tradução
Alec Lichtenberg traduzido por Danilo Augusto

/ensaios
Grogotó! etc: arquivos estúpidos
Júlia Studart

Ginger e Fred: Fellini e a televisão
Roberto Acioli de Oliveira

A vida é sonho
Rodrigo Petronio

Na desmedida pelo perigo! – Um ensaio acerca das aproximações entre Édipo Rei, de Sófocles, e Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues
Rodrigo Ségges Ferreria Barros

/resenha
Resistir à biografia
Bruno Omar de Souza

/artigos
A trajetória do herói negro em "América Negra"
Antonia Pereira de Souza

Relações intertextuais entre Ítalo Calvino e Jorge Luis Borges
Bruno Brizotto / Lisana Teresinha Bertussi

Tristram Shandy e Brás Cubas: similaridades narrativas
Socorro Guterres

/galeria
Paulo Tabatinga

EDITORIAL

Na geleia global em que navegamos, a novidade é o inédito patamar de reconhecimento acadêmico-científico que galgamos: se antes já fôramos reconhecidos pelo Capes-MEC com o Qualis em Letras e História, agora a honraria se estende para as áreas de Filosofia e Teologia. É a nossa voz, plural sem perder a coerência, que devagar impõe sua marca, fruto de muito trabalho. Voz dos que amam ouvir, debater, crescer. Voz que agora, na sua 17ª metamorfose, vem de Cabo Verde trazida pela consciência crítica do grande épico que é Corsino Fortes. Voz criativa de poetas e narradores de várias latitudes do Brasil. Voz sagaz de ensaístas e pesquisadores que nos trazem notícias de Calderón, Machado, Nelson Rodrigues, Borges, Fellini e tantos outros. Aos que gostam de falar, aos que gostam de ouvir, boa leitura!

Os editores

PauloTabaTinga

/entrevista

A PRONÚNCIA RENOVADA DA POESIA EM CORSINO FORTES→

por **Floriano Martins**

FM Querido poeta, a nossa conversa pretende essencialmente identificar, a partir de tua poesia, alguns tambores da linguagem. Podemos começar pela descoberta da natureza poética no Corsino Fortes?

CF Desde muito cedo, o adolescente Corsino Fortes escrevinhava versos a propósito dos quais, manifestava uma resistência crítica a ponto de os considerar não publicáveis.

A descoberta da natureza poética em Corsino Fortes surge na adolescência, porém é na juventude, em contexto e ambiente precoces, pelos contactos e movimentações que marcavam a sociedade cabo-verdiana, em particular a mindelense, dos anos sessenta do século passado, que os primeiros poemas vieram à luz, por iniciativa do Prof. Baltazar Lopes da Silva, nomeadamente, no último número da Revista Claridade.

Na verdade o primeiro livro publicado *Pão& Fonema*, de 1974, é resultado de uma actividade de mais de uma década em que, Corsino Fortes, silenciando, se foi descobrindo e se dando a descobrir, enquanto explicador e estudante de direito em Lisboa, no estudo e cultivo de grandes mestres referenciados ao longo da obra, sem descurar a poesia medieval, portuguesa e francesa, como também a mítica tradição oral da cabo-verdianidade. Nessa altura, acaba por reconhecer no conjunto de textos que compõem

→ Entrevista publicada originalmente no livro *A cabeça calva de Deus*, de Corsino Fortes, com organização de Floriano Martins (São Paulo, Ed. Escrituras, 2010, p. 09-18)

esse primeiro livro da projectada trilogia uma produção com maturidade suficiente e à altura de publicação.

Por outro lado, importa registar que o processo de criação poética é construtivo e contínuo, fruto de um permanente encontro do poeta como o mundo, com o mundo exterior mas sobretudo com o interior. A natureza da criação poética em Corsino Fortes merece ser compreendida, antes de mais, na sua natureza oficinal e simbólica, em que a tónica, não tanto da criação poética mas da construção da poesia, é colocada na potencialidade de exploração máxima da unidade linguística mínima, o fonema de liberta. A partir do som, o poeta labora, molda, trabalha a palavra e da palavra sai toda a simbologia que ela se permite evocar. É um trabalho profundamente simbólico que, até certo ponto, pode permitir identificar os tambores da linguagem na poesia de CF mas também outras linguagens que o texto se permite explorar…

No poeta CF toda a simbologia poética, adveniente do valor do fonema, ganha substância na teia de sonoridades, de signos que, repetidos em contextos semânticos e sintácticos diferenciados, explodem na mancha gráfica do poema papel, num convite à descoberta do som e do tom da experiencia que cada verso deve projectar a essência do seu espaço pictórico…

FM Certas regiões no mundo estão mais violentamente marcadas por expectativas viciadas que de alguma maneira as limitam em suas perspectivas de crescimento em outras direções que não aquelas perversamente determinadas como *naturais*. O preço do exótico e suas facetas. Como distingues em ti a leitura que fazem do Corsino Fortes como poeta, negro, africano, diplomata?

CF Dada a complexidade e abrangência da questão, não a colocaria desse modo…

Primeiro, creio que a afirmação inicial é subjectiva, carecendo portanto de alguma prudência o colocar da nuance nas "expectativas viciadas" relativamente à criação e produção poéticas. Quero dizer que teremos de explicitar em que ângulos essas expectativas recaem sobre a produção e o texto poético. Se estiver a compreender o sentido da sua colocação no campo da circunstancialidade que eventualmente poderá marcar o acto de criação, para falarmos concretamente do autor engajado ou da poesia de circunstância, entre outras classificações, contraponho dizendo que, embora o autor pertença evidentemente a um contexto histórico, geográfico, político, entre outros, o acto de criação, pelo menos em C Fortes, resulta mais de um profundo exercício de interiorização.

As ideias, o conteúdo dos poemas e da criação, podem ter uma referencialidade, mas não creio que limitem as perspectivas de crescimento a que se refere na questão. Perguntaríamos mesmo o que se poderá querer dizer com «direcções determinadas como naturais». Pode ser tão claro como ambíguo. A ideia de que resulta um verso pode partir de um acontecimento, de uma palavra, de um som que convidam o poeta, e nem sempre necessariamente a pessoa de Corsino Fortes, a criar. É um mundo à parte onde a limitação real, essa sim, coincide com o fim de cada poema, com o momento em que o poeta se dá por satisfeito…

Pode e há certamente um conteúdo poético que ultrapassa o simples domínio do físico, do real ou do natural. Determinar um poema ou o seu conteúdo como *natural* é algo de muito limitador, restritivo e mesmo inoperante. Dizemos isso porque, na realidade, se há um corte entre o fim da criação e a publicação do texto, podemos dizer que nasce imediatamente a seguir a hipótese de uma nova vida que o poema recebe nas leituras que cada leitor se permite fazer, nas viagens de descodificação das metáforas,

dos símbolos, das imagens que o autor apenas traçou e que o leitor se aventura a descobrir e a situar na busca de uma compreensão que o satisfaça também.

Por isso, os teóricos e críticos reconhecem que a criação poética é algo de místico, diria mesmo mítico. E assim, não sei se poderemos falar em *preço do exótico e suas facetas*. Há uma linguagem profundamente apelativa, que desafia o leitor sim, que joga com o paralelismo semântico e fonético, enfim…

Muitas vezes, as sociedades europeias e as norte-americanas tomam a criação artística africana, e às vezes a brasileira pela reserva cultural africana que lhe subjaz, como exótica quando lhes é desconhecido, colorido e vibrantes. Temos de ver que esse exótico faz parte da essência do africano. As suas facetas são multicoloridas porque África tem sonoridades, ritmos e cores muito próprios. África é um continente todo ele História e que os colonizadores estigmatizaram sobre o retrato de «exótico», que acabou por ser um preço caro a pagar pelos africanos que não puderam dar-se a conhecer mas igualmente pelos conquistadores que em certos momentos os coarctaram de se manifestar. O exótico está nas cores, nos ritmos, nas formas, nos sons intemporais de África, e é assim que a cabo-verdianidade de Corsino Fortes não pode ser indiferente à africanidade que se esconde sob o exótico. De qualquer forma, é de se lembrar que a linguagem poética oferece na sua universalidade uma exploração infinita de campos e conteúdos, que ultrapassam várias dimensões e aí reside o prazer do texto que tão bem define Roland Barthes.

Por fim, não vejo muito a pertinência de se distinguir o poeta negro, do africano, do diplomata, e etc. O resultado poético é um só e dele se podem extrair tantas leituras quantas as referências dos críticos, dos leitores, dos intérpretes, consoante cada experiência, idade, estado de espírito. Isso é universal, não é exclusivo de Corsino Fortes…

FM Quantas Áfricas cresceram juntas em ti e em que dimensão atuou a língua diferenciada dos demais países no continente?

CF Veja-se um pouco do que se disse anteriormente, ao que se pode acrescentar que a experiência como Diplomata em Angola, São Tomé, Moçambique, Zâmbia e Zimbabwe deu-nos uma visão interessante de África. De certo modo, concordamos que as várias facetas de África, do contacto com as suas gentes contribuíram sem dúvida para o nosso crescimento como pessoa, homem e poeta. Por exemplo, a experiência nos Países Africanos de LP leva-nos a reconhecer uma coreografia de sonoridades típicas em cada um dos países por onde passámos, e há também o sentido do *epos* (ressonância do eu colectivo), a que não ficámos indiferentes.

Da outra África, a que fala outras línguas que não o português, vem o conhecimento do eu colectivo, luta de libertação/crescimento, o reconhecimento da tradição, a valorização do colectivo, que nos une numa só África. O Continente africano é um continente com formas próprias, rico, imenso em todos os domínios (cultural, linguístico, populacional, sociológico, enfim, histórico), que implicam na valorização do eu, não só para os Estados mas sobretudo para o humano africano.

Quanto à língua, em África o multilinguismo é factor de diversidade, de riqueza, de pluralidade, isso é excelente porque oferece muitas explorações. Na criação, a primeira língua é a língua literária, a expressão em Língua cabo-verdiana ou em Língua Portuguesa ou em ambas só enriquece os campos que as literaturas permitem explorar.

FM Pela própria natureza épica de tua poesia, independente da clara menção a poetas como Saint-John Perse e Pablo Neruda, compreende-se tua fidelidade a temas cabo-verdeanos, bem como o aspecto visceral de criar uma identidade poética que ajude a revelar toda uma cultura. Creio na sinceridade de Perse, como também na

de Pablo Antonio Cuadra ou de Aimé Cesaire, quando evocam com sua poesia uma expressão épica que ajude a consubstanciar a Nicarágua de um e a Martinica do outro. De que maneira, em termos de linguagem poética, te identificas com o *epos*?

CF Da descoberta ao processo identitário das ilhas, o epos está presente; há que consubstanciar todo o universo mítico que o poeta quer recuperar. É a essência do povo cabo-verdiano na sua dimensão heróica, no espaço e no tempo que ocupa neste universo, com as suas marcas culturais. Recuperando o estudo de Ana Mafalda Leite, pode haver alguma razão em ver e reflectir sobre como Cabo Verde, através de *Pão&Fonema* e *Mayombe*, de Pepetela, em Angola, se suportam na modalização épica como experiência, o vivenciar impregnados da determinação contra o inimigo comum, uma espécie de síntese humana em que se aceita que o transformar, isto é, toda uma "revolução é um acto de cultura", uma experiência de viver.

Há igualmente nessa natureza épica uma leitura na linha de Antecipação do futuro. De Pão & Fonema a Pedras de Sol & Substância, passando por Árvore & Tambor, hoje reunidos em A Cabeça Calva de Deus, passa também uma mensagem de optimismo, de afirmação da identidade épica, que é evidentemente a revelação, pelo menos em certa medida, de toda uma cultura. São as raízes, o percurso sofrido de um povo, a batalha dos heróis pela independência, pela liberdade, que a obra procura recuperar e projectar a mensagem de esperança. O Futuro antecipador do arquipelágico caminho: florescer no deserto a cabeça calva de Deus

FM Em entrevista que fiz ao nicaragüense Pablo Antonio Cuadra, ele me disse o seguinte: "Uma das maneiras de abordar o mito em nosso tempo é desmistificando-0. o mundo não pode subsistir sem mitos, porém cada época cria suas próprias atmosferas míticas que se gastam, como se gastam as palavras e as moedas pelo uso. Então há

que despir o Mito de suas aderências históricas." Estás de acordo com isto?

CF Podemos desenvolver a ideia de uma inter relação entre Mito e utopia. E na sua compreensão a transformação da Utopia em Mito. Podemos dizer que o mito é algo intemporal, transversais as impressões digitais do sonho e vai para além da realidade. O poema épico é mito transformado numa espécie de utopia e o mito feito utopia perspectiva a abertura para o futuro. Uma ideia-chave que resume isso tudo é a da "Cultura como expressão dinâmica de um caos inicial". A recriação de mitos em cada época é possível: ora pela recuperação ora pela transformação do mito. Daí reside a dinâmica da expressão cultural.

FM A África que tens em ti a levaste por diversos países, no trajeto diplomático de tua profissão. Mas qual a percepção do poeta, como em uma Europa ou uma América a África é vista ou escutada?

CF Já reflecti um pouco sobre isso aqui mesmo em nosso diálogo. Posso acrescentar com mais precisão a sensação de que a Europa e a América olham África como um misto de admiração e sentimento de culpa. As grandes potências, uma colonizadora e exploradora de África, outra receptáculo e berço do cruzamento de culturas afro-negras, parecem hoje estar a virar-se para África, reconhecendo-lhe um estatuto cultural, humano e civilizacional merecido. Há uma espécie de dor de consciência de que a riqueza depende de África, e nesse quadro surgem Teorias para amenizar o terrível acto de sofrimento de que África foi vítima durante séculos, sem perder de vista a quota de culpabilidade dos autóctones. Há hoje mais humanização do que valorização de África, o reconhecimento das suas limitações e esforços para que ela tenha acesso ao desenvolvimento e à vida mais justa e humanizada.

FM Este livro que ora publicamos no Brasil, é uma soma de vertigens, uma espécie de bailado de provocações no tocante à

necessidade de criação de uma dinâmica expressiva na lírica de teu país. Como expandir essa aventura buscando outras aventuras estéticas no âmbito da língua portuguesa?

CF A aventura de A cabeça calva de Deus é a aventura de um povo de coragem, de esperança, que os portugueses ajudaram a formar historicamente. A Língua portuguesa é uma herança que conduz os seus falantes à redonda mesa de uma Pátria Emocional. Na leitura poética traçam-se caminhos de partilha, de irmandade, reforçam-se os laços de identidade mas igualmente o espaço de cada povo desse universo lusófono. A partilha do espírito lusófono é prática, é convite e um desafio. Temos de o construir em harmonia, e o poeta desempenha um papel preponderante nessa construção pois consegue dar beleza à língua, mais beleza aos seus ritmos e tons…

É nesse sentido que algures se diz no livro " Quando o Arquipélago aperta a mão dos continentes, perto e longe"; há todo um sentido de aventura, de busca de entendimentos que a História possibilitou no passado, promove no presente e transforma para consolidar no futuro, com ganhos para todos nós. A magra posição estratégica de Cabo Verde na configuração geográfica do mundo dá-lhe, no entanto, um gordo estatuto…

FM É possível falar de uma tradição lírica em Cabo Verde?

CF Sem dúvida, a tradição lírica em Cabo Verde é rica e dada a conhecer precocemente, desde os estudos dos Nativistas, nas composições de Eugénio Tavares, Pedro Cardoso e outros, que anteciparam todo o esforço de recuperação e divulgação levada a cabo pelo Movimento Claridoso e agora com outros cultores a potenciar essa tradição.

Na Epopeia sentimental da cabo-verdianidade, marcada pelos ciclos de fome e seca há um eu colectivo que emerge não só na lírica mais trabalhada

mas principalmente nos nossos trovadores, na tradição oral cabo-verdiana (finaçon, colá, tabanka, entre outros).

FM E como verificamos a presença de tua poética em um ambiente regenerador da poesia em teu país que seja percebida pelas novas gerações? Imagino que te sintas à vontade para abordar este tema.

CF Há na moderna geração de escritores exemplos de grande valor nessa regeneração da poesia. As gerações mais novas me acompanham até certo ponto e eu também vou estando atento ao que se está a produzir. Há percursos marcantes e interessantes, individualistas e desafiadores, ao lado de uma produção em continuidade da qual se ressaltam os nomes de Osvaldo Osório e Arménio Vieira, João Vário. Dos mais jovens e "regeneradores", pode-se destacar Danny Spínola, José Luís Tavares, José Luís Hoppfer Almada, Filinto Elísio, Daniel Medina, entre outros. Outro aspecto importante: a emergência da escrita assinada no feminino: Fátima Bettencourt, Dina Salústio, Vera Duarte e Eillen Barbosa, entre outras.

[Fortaleza, Praia – Abril de 2010]

Corsino Fortes nasceu na Ilha de São Vicente, em Cabo Verde, em 1933. Formou-se em Direito (em Lisboa), fez parte de alguns governos de Cabo Verde e foi embaixador em Lisboa. De 2003 a 2006, foi Presidente da Associação dos Escritores de Cabo Verde. Tem vários livros publicados, entre os quais Pão e fonema e Árvore e tambor. O poeta é detentor de uma obra considerada inovadora e de valor singular para a trajectória cultural de Cabo Verde, que expressa uma nova consciência da realidade cabo-verdiana e uma nova leitura da própria tradição cultural do Arquipélago.

Floriano Martins (Fortaleza, 1957). Poeta, editor, ensaísta e tradutor. Criou e coordena o Projeto Editorial Banda Hispânica (Fortaleza, Brasil), que inclui a revista Agulha Hispânica. Dirige, juntamente com Soares Feitosa o Projeto Editorial Banda Lusófona. Coordena a coleção "Ponte Velha" de autores portugueses da Escrituras Editora (São Paulo, Brasil), para a qual já preparou mais de 30 títulos. Organizou algumas mostras especiais dedicadas à literatura brasileira para revistas em países hispano-americanos: "Narradores y poetas de Brasil" (Blanco Móvil, México, 1998), "La poesía brasileña bajo el espejo de la contemporaneidad" (Alforja, México, 2001) e "Poesía brasileña" (Poesía, Venezuela, 2006). Também organizou a mostra "Poesia peruana no século XX" (Poesia Sempre, Brasil, 2008), ao mesmo tempo em que foi co-responsável pelas edições especiais "Poetas y narradores portugueses" (Blanco Móvil, México, 2003), "Surrealismo" (Atalaia Intermundos, Lisboa, 2003) e "Poetas y prosadores venezolanos" (Blanco Móvil, México, 2006). Esteve presente em festivais de poesia realizados em países como Chile, Colômbia, Costa Rica, República Dominicana, El Salvador, Espanha, México, Nicarágua, Panamá, Portugal e Venezuela. Entre seus livros mais recentes se encontram: Sobras de Deus (narrativa, Brasil, 2008), A alma desfeita em corpo (poesia, Portugal, 2009), Fuego en las cartas (poesía, trad. Blanca Luz Pulido, España, 2009), A inocência de Pensar (ensaios, Brasil, 2009), Escritura conquistada. Conversaciones con poetas de Latinoamérica(entrevistas, 2 tomos, Venezuela, 2010), La efigie sospechosa (poesía, trad. Marta Spagnuolo, Costa Rica, 2010). Trabalha ainda com fotografia, colagem e design, tendo realizado exposições e capas de livros. Curador da Bienal Internacional do Livro do Ceará (Brasil, 2008), e membro do júri do Prêmio Casa das Américas (Cuba, 2009). Professor convidado da Universidade de Cincinnati (Ohio, Estados Unidos, 2010).

/poesia

POEMAS INSIDIOSOS

[seleta]

Caio Negreiros

solitário
um ipê amarelo
dentro da manhã

um ipê
no meio do tempo
sorri para a solidão

a calçada iluminou-se
com lágrimas do ipê

o corvo
pensa no fígado
devora a solidão

todos os dias vem o medo
da morte
e dos números da loteria

o sol acariciou os olhos
de ressaca
graves acordes

Caio Negreiros. Ex-atleta aposentado compulsoriamente. Hás dez anos estuda música com sucesso duvidoso. Poeta e procurador do Município de Teresina. É autor dos livros: A decadência das horas, Portal do Hades e Sobras do dia (Edições Não-Ser). Os poemas aqui publicados foram selecionados de seu mais recente livro: Poemas insidiosos (Fundação Quixote)

/poesia

SETE CANÇÕES MALDOSAS

Renato Suttana

I / CANÇÃO MALDOSA

Os bichinhos inocentes,
os menores deste mundo,
os pobres, os impotentes
sofrem, sofrem, penitentes,
com as maldades do iracundo.

Os mais fracos, os bondosos,
o andarilho e o vagabundo
que andam ao léu, andrajosos —
todos sofrem, pesarosos,
com as maldades do iracundo.

Os irmãozinhos da lua
com seu suspiro profundo
e quem ao sol arde e sua —
todos sofrem na alma sua
com as maldades do iracundo.

O menino do tambor,
e o mais triste, e o mais imundo,
e quem nunca teve amor,

e sofrem a pedra e a flor

com as maldades do iracundo.

E mesmo os maus, que se escudam

atrás do orgulho rotundo,

e os que, assim sendo, não mudam —

todos sofrem, pois amiúdam

as maldades do iracundo.

II / CANÇÃO RAIVOSA

Não tem pátria, não tem casa,

nem amigos o raivoso.

Quando à tarde o sol abrasa,

e o dia é seco e moroso,

e uma viração, soprando,

o inverno vem anunciando,

entre os dentes, num protesto,

ele apenas diz: "Detesto!"

Sem ter onde cair morto

(se tivesse não caía),

vai seguindo, lento e absorto,

na estação poeirenta e fria;

e o caminho que ele segue,

e aonde quer que ele chegue,
tudo é insípido e congesto,
e por isso diz: "Detesto!"

Vai seguindo, lentamente,
sob o sol do dia claro:
vai, sombrio e impenitente,
sem família e ao desamparo,
como um ermo peregrino,
com só o mundo por destino.
Mas se uma pedra o atrapalha,
mas se uma folha farfalha,

no vento que, em desmazelo,
lá soprando, comovido,
emaranha o seu cabelo,
ele como se movido
por um rumor que o desperta
na sua alma já deserta,
que é só mágoa, que é só doesto,
logo diz assim: "Detesto!"

Se o voo de um passarinho,
se um grasnido, se uma gota,
se uma pluma cai do ninho,

se uma poeira em sua bota,

se uma nuvem, se um fragmento,

se um nada de pensamento,

se algum receio indigesto,

se um prazer vivaz e lesto;

se o tesouro que ambiciona,

se a carícia que repele,

se algo falha ou se funciona,

se um roçar em sua pele,

com seus ares descorteses

(pois não pensa duas vezes),

o raivoso, num protesto,

vocifera assim: "Detesto!"

III / CANÇÃO PREPOTENTE

O rico e o pobre,

o são e o doente,

o vil e o nobre,

o sem coragem

e o penitente:

abram caminho,

deem passagem

ao prepotente.

Abram caminho,

saiam da estrada.

Quem tem um ninho,

quem tem um norte

ou quem tem nada;

o sem partido,

o fraco e o forte

e o sem morada.

Saiam da estrada

o ateu e o crente,

e quem, por nada,

seguindo viagem,

vai lentamente:

abram caminho,

deem passagem

ao prepotente.

O bravo e o duro

e o mais ordeiro,

o sem futuro,

o deserdado,

e o trapaceiro;

e o lento, e o parvo,

e o assoberbado

e o mais ligeiro;

o tolo e o arguto,

e o indiferente,

e o irresoluto,

e o rei e o pajem,

e o morno e o ardente —

saiam da rota,

deem passagem

ao prepotente.

IV / CANÇÃO VINGATIVA

Represando as iras

que trouxe do mundo,

pela estrada, à luz

de um céu punitivo

que o amarga e conduz,

vai o vingativo.

Seu intento é firme,

seu orgulho é gelo

E já faz inverno

(árida estação)

no deserto interno

do seu coração.

Quem foi que o feriu?

Quem foi que o magoou?

Quem, voando tão mal,

de asa imprecavida,

lançou sombra tal

sobre a sua vida?

Sofre o açoite enorme

da luz que o desperta.

(Tudo se acelera,

tudo é movimento

e audácias de fera

no seu pensamento.)

Sob o céu perfeito —

sem nenhuma nuvem —,

com uma raiva funda

e ar intransitivo,

empunhando a funda,

vai o vingativo.

V / CANÇÃO BELICOSA

O mundo é vidro.
O mundo é palha
e se incendeia,
quando sobre ele
gira e trabalha,
ágil ou lento,
árduo ou moroso,
o pensamento
do belicoso.

O mundo é um sopro.
O mundo é brisa,
quando sobre ele —
dura e rombuda,
seca e precisa
(como um arpão
em mar calmoso) —
se abate a mão
do belicoso.

O mundo é uma água.
O mundo é mole,
quando, sem pausa,
vermelho e rude,

o estica e o encole

o punho largo,

firme e forçoso,

insone e amargo,

do belicoso.

O mundo é cinza.

O mundo é nada,

quando do fundo

frio e difícil

da alma turvada

surge e se alteia

o fogo iroso

com que o incendeia

o belicoso.

VI / CANÇÃO INSOLENTE

Nada é tão importante,

e nada tão urgente,

não há torre tão firme

nem muro alto o bastante

nas planícies do léxico

ou sobre as cordilheiras

do teu vocabulário,

quando fala o insolente.

Não há arnês tão seguro,
nem broquel tão potente,
quando, na noite calma,
com um tom seco e duro
que arranha o teu escudo,
que arranha a tua pele
(feita de seda ou neve),
vitupera o insolente.

Nada é tão decisivo,
nada tão excelente,
tão delicado e tenro,
tão passível de crivo,
entre as frases e os ecos,
entre o grito e o silêncio,
quando, entre ocos de espera,
esbraveja o insolente.

Nada cresce ou perdura
no outono indiferente,
ou floresce ou madura
até chegar ao fruto,
ou entre os roseirais

ou entre os alcantis
dos propósitos altos
que não alcança a enchente,

produz um pensamento
que dá sossego à gente
(e antes cai no cimento
como um jarro de vidro,
ou uma ânfora antiga
que conteve alguma água
da mais fresca das fontes) —
quando grita o insolente.

VII / CANÇÃO MALEDICENTE

Dardos de cetim
e outros que o erro invente
no amargo festim
do maledicente.

Espinhos de seda
e asas de serpente
na brandura azeda
do maledicente.

Néctar de veneno
onde se apresente
o argumento ameno
do maledicente.

(E a enganosa pista
com que nos oriente
o ponto de vista
do maledicente.)

As opiniões retas
que a ilusão sustente
quando apara as setas
do maledicente.

Sabores de engodo
que a alma experimente
quando gire ao modo
do maledicente.

Surpresa de espinho
quando deite a gente
no amistoso ninho
do maledicente.

(E o gosto-amargura
que na língua sente
se bebe a água escura
do maledicente.)

Ai, façamos figa!
Que a alma não frequente
a palavra amiga
do maledicente.

Dourados, 4-4-2013/20-5-2013

PauloTabatinga
SABIA TUDO
GARANTIA
ENEM
PEDRARA
PILATE
GRANDES LIÇÕES
MESA
MADRI
SUPER
DEUS

/prosa

A TODA PROVA

Herasmo Braga

Após todos esses anos, chego a uma conclusão que, agora, parece óbvia, mas só veio a se concretizar em mim nesse instante: valorizo-a muito mais do que ela merece! Não quero criar polêmicas com os meus pensamentos, todavia, a minha convicção nesse momento é esta. Só não entendo por que tive de passar por tudo o que passei para chegar a essa linha de pensamento.

Quantas e quantas vezes não tentei conversar e mostrar o que eu queria... E ela sempre no contra-ataque.

Constantemente dizia: e tu!?

Ficava mal. Procurava-a depois para minimizar os problemas do dia a dia. E esse movimento se repetiu como uma partitura ao longo de todos esses anos.

Não havia percebido a ausência da expressão eu te amo partindo dela. Só depois de assistir, um sábado à noite, a um filme que passara na TV, é que atentei para isso.

Algumas vezes, em nossas discussões, ela dizia: se não me amasse, como poderia atender a tantos caprichos meus? E eu, numa atitude mais instintiva do que reflexiva, acreditava nessas palavras. Quanta ilusão vivenciada ao longo desses anos.

Sinto-me mal por ter sido tão atento a ela e a valorizado tanto. Sei que para tudo há aprendizagem e espaço para arrependimentos, mas poderia não ser tanto assim. Não sei se o meu erro foi ter querido tanto e tido tão pouco. Deveria ter me acostumado, mas optei por insistir e acreditar que em breve as coisas seriam diferentes.

A minha inocência ou mesmo burrice não me permitiu ver que as nossas saídas estavam na realidade marcadas por outras questões do que pelo prazer da companhia. Questões como o motorista da rodada, ou melhor, de todas as rodadas. Só aconteceu uma vez que foi diferente. Nessa noite, me diverti. Senti-me feliz de verdade. Mas esse momento faz parte da máxima da exceção das regras.

Acreditei, esperei e nada aconteceu. Cabe a mim aceitar agora e recomeçar. Embora no fundo desconfiasse de que as coisas não seguiam a sua rota. Não obstante o tempo de vida rodado, as infinitas leituras e ter conhecido inúmeros casos no universo dos livros relatados, tomei esta inquietação como manifestação exagerada do meu ciúme. Nunca acreditei na possibilidade. As coisas são bem mais complicadas do que parecem.

Sinto vergonha por ter sido tão dedicado a ela, por tê-la desejado tanto. Tentei agradá-la sempre, até mesmo quando eu não podia. Os recursos financeiros se exauriam e a nossa condição ou ficava na mesma ou melhorava muito pouco. Lembro-me do dia do seu aniversário... Com muito esforço levei-a a uma concessionária. Pelo longo tempo juntos, eu acreditava que conhecia bem os seus desejos e gostos. Mandei embrulhar o carro com papel de presente. Insisti junto ao gerente para que ele me oportunizasse essa bela surpresa. Relutou, mas acabou cedendo ao meu desejo nobre, brega, mas sincero.

Quanto custa esse? E esse? O que você achou deste vermelho? Esse sedã. Percorremos por quase todos os olhares. Não me aguentava mais de ansiedade em logo lhe oferecer o meu presente, mas me contive até o momento certo. Quando a busca por um carro já estava por demais desgastante para ela, resolvi levá-la até o que estava embrulhado para presente. Ela considerou um desaforo nosso se aproximar de algo alheio. Afirmei que seria apenas por curiosidade. No instante em que estávamos próximos, simulei o recebimento de uma ligação. Afastei-me um pouco. Deixei-a observando. Queria ter em mãos uma máquina que, desde

pequeno, desejava ter para ler o pensamento das pessoas. Observei-a de longe. Olhava com certo ar de fugacidade. Dei o sinal e o gerente se aproximou dela.

– A senhora se chama Fernanda?

– Sim, por quê?

– É que vim lhe entregar este presente, já que é o seu aniversário.

– Como o senhor sabe disso?... Mas o gerente já havia se afastado. Ela achara estranho aquela atitude. Abriu sem muita pressa a pequena caixa embrulhada. Espantou-se em ver uma outra caixa embrulhada. Sorriu e abriu a seguinte com um pouco mais de pressa. E novamente mais uma. O sorriso agora fora menos empolgante. Acreditava ser vítima de alguma brincadeira. E, a cada abertura, uma nova caixa, até que chegou ao ponto que na última não havia mais nada. Indignada com a perda de tempo e sentindo-se frustrada, foi tomar satisfação com o gerente. A secretária dele disse-lhe que ele estava em uma reunião, porém, ela não deu bolas e invadiu a sua sala. O gerente conversava com alguém e ela o interrompeu bruscamente.

– Que brincadeira idiota foi essa?

– Qual?

– De me entregar um pacote com sucessivas caixas de presente e no final não ter nada?

– Apenas entreguei o que entregamos para todos os nossos clientes nos seus aniversários.

– Uma caixa vazia?

– Deve ter sido um engano. Deixe-me ver. Tudo bem, você tem razão.

– Dona Dora, queira me trazer mais uma caixa daqueles presentes que entregamos aos nossos clientes.

– Pois não.

– A senhora pode ir que ela irá lhe entregar a caixa. Peço desculpas pelo mal-estar.

– Tudo bem, então.

Nisso, a senhora Dora se dirigiu até a outra sala atravessando todo o pátio. Fernanda a acompanhava, e eu, ainda na minha simulação de ligação, observava tudo a distância. Ao perceber que não havia necessidade de acompanhar dona Dora, Fernanda deteve-se próximo ao carro embrulhado para presente. Sem nenhuma pretensão, pensou em se aproximar de mim, mas como eu gesticulava muito na ligação, deve ter considerado inútil essa atitude. Esperou um pouco e dona Dora trouxe uma nova caixa. Acredito que Fernanda imaginou que se tratava de algum daqueles chocolates simbólicos para os clientes considerarem que as lojas se importam com a sua presença e que ele é diferenciado. Abriu mais uma vez sem muito ânimo. Novamente outra caixa.

Se for mais uma brincadeira idiota, aquele palhaço vai ouvir umas boas...

Já com bastante raiva, rasgou a caixa e se deparou com um bilhete e uma chave.

"Feliz aniversário, meu amor, que este carro em sua frente nos leve cada vez mais longe e nos torne muito mais felizes." Amo você!

Entre surpresa e feliz, Fernanda olha para mim e parte para cima do carro rasgando todo o embrulho em sua volta. Nisso aparecem alguns funcionários da loja com um bolo cantando "parabéns pra você". Só nesse momento é que também me aproximo. Eufórica, Fernanda me cobre de beijos e abraços. Nesse momento acreditei que as coisas agora tomariam seu percurso de harmonia.

Infelizmente, essa emoção só durou por uns três dias. A paz fora rompida com mais uma briga fútil. Ela, agora de posse de um carro totalmente seu, passa a sair à noite. No início, não dei muita importância, mas com o tempo, o sentimento de raiva começou a impregnar o meu ser.

Com mais tempo, a raiva fora substituída gradativamente pela preocupação. Tarde da noite saio pela cidade em sua busca. Rodei bastante a procurando. Em vão. Imagino que em casa ela já deva estar. Logo na abertura do portão não antevejo seu carro. Se continuasse a procurá-la pelas ruas da cidade seria inútil, então, resolvi entrar e esperar.

Se ela não chegar até o raiar do dia, irei às delegacias.

Após alguns minutos da minha entrada, ela chega. Abre o portão, estaciona o carro. Entra em casa, não me dirige a palavra nem o olhar. Entra no quarto. Troca de roupa e se deita. Espero alguns instantes para depois entrar. Percebo que ela já dormia. Aproximo-me para sentir algum cheiro de bebida. Nada. Pensei, deve ter ido à casa da mãe ou de algum parente. Troco de roupa, armo minha rede e deito-me com o pensamento de amanhã fazer algo que a agradasse e que nos levasse a superar mais esse desencontro.

A noite parecia mais longa do que as outras. Não conseguia dormir. Formulava milhares de ideias. Algumas pareciam ótimas, outras, extremamente exageradas. Nos conflitos e seletividade das melhores, acabei adormecendo. Acordei com o despertador. Rapidamente olho para a cama. Não a vejo. Levanto e penso que deve estar no banheiro. Nada. Vou à cozinha, só a presença da secretária. Pergunto por ela. Maria diz que nem chegou a vê-la. Intrigado e amargurado, vou me preparar para o trabalho. Vejo que ela demorou no banho. Usou todos os seus apetrechos necessários como se fosse para um jantar ou festa especial. Imagino que ela queira me massacrar emocionalmente. Despeço-me de Maria e saio sem tomar café da manhã. No caminho do trabalho, apenas solidão e angústia.

Assim como a noite, o tempo não me aliviava, e durante parte da manhã acontecera o mesmo. O tempo parecia andar mais devagar do que qualquer outro dia. Não passava, não passava, não passava... Após uma longa espera, chegara a hora do almoço. Sem muito alvoroço, vou para casa controlando minha ansiedade para vê-la. Abro o portão e o meu coração

pulsa, mas ao final se decepciona. O carro dela não está lá. Entro em casa ainda na esperança ou demência de ela chegar para almoçar. Chegara a hora de voltar para o trabalho e ela não apareceu.

No trabalho, tento atarefar-me de atividades novas e a até da de outros colegas para ver se assim o tempo fluía com mais intensidade. Ao final do expediente, o tempo fora tão vagaroso como dos outros momentos do dia. Agora eu estava não apenas desgastado emocionalmente, mas mentalmente também. Fiz todo o trabalho meu e dos outros em vão. Enfrento o congestionamento caótico do trânsito de volta para casa. Triste, cansado, abalado, ainda tenho um lapso de esperança de ela estar em casa. Novamente a garagem está vazia. Entro com o carro, estaciono, tomo banho, deito-me e penso no que fazer quando ela chegar. O tedioso dia fizera-me adormecer e, quando despertei, ela estava deitada em minha rede. Pensei em acordá-la, contudo, considerei inadequado qualquer conversa àquela hora. Programei o meu despertador para mais cedo do que os outros dias, mas de repente acordo bem mais tarde e mais do que atrasado para o trabalho.

O que acontecera para esse despertador não me acordar? Imaginei que ela tivesse alterado ou desligado a função. Mas, não. Ele disparou no horário combinado, eu é que, por alguma razão, não acordei. Não tomo banho, apenas me visto e vou para o trabalho. Resolvo não voltar para casa para não ficar na aflição de esperá-la. Passei a criar uma verdade só para mim, de que ela fora para casa, almoçou, estranhou o fato de eu não ter ido e voltou para o trabalho agora com a minha angústia e intriga transferida para ela. Essa ideia alegrou-me o restante do dia. Para compensar o meu atraso, almocei ali mesmo no escritório um rápido sanduíche com refrigerante, mas sem batatas fritas. Após algumas horas, chego em casa e não me surpreendo com a ausência dela. Passo por Maria, que pergunta o que aconteceu com dona Fernanda que mais uma vez não veio almoçar e saiu logo pela manhã comendo apenas uma maçã. Nesse momento, meu

castelo construído sobre a areia desmorona. Fico sem chão, sem teto, sem emoção, sem vida. Respondo procurando em mim uma força para ser o mais natural possível:

– Não sei... Como tivemos uma briga recentemente, acho que ela quis me chamar a atenção agindo desse modo.

A resposta que dera a Maria se não a convenceu por certo lhe transmitiu a ideia que tudo isso em breve passaria e que tudo voltaria ao normal. Ledo engano, meu e dela, se é que ela chegou a pensar isso mesmo. Essa situação passou a ser diária. Não sei como, mas de alguma maneira eu não conseguia conversar com Fernanda. Não conseguia saber nada sobre ela. As vezes que cheguei a indagá-la tive dela somente o silêncio ou a indiferença. Apesar de achar tudo muito estranho, mantive a esperança de que isso seria apenas uma fase. Mas ela, no auge do seu capricho, levava ao ponto máximo.

Um dia, ao abrir o portão, surpreendi-me com o carro de Fernanda na garagem. Imaginei que finalmente acabariam aqueles dias de sofrimento. Tentando controlar a minha felicidade e a minha expectativa, desci do carro e, agindo normalmente, dei boa-noite a Maria, que assistia às suas novelas na cozinha.

– Seu Carlos, chegou um envelope para o senhor. Coloquei-o em cima da mesa de jantar.

Tentando aparentar que tudo estava bem e procurando agir sem grande entusiasmo, respondo:

– Tudo bem, e obrigado pela informação. Pode preparar o jantar, vou só tomar um banho rapidinho.

Material abençoado esse envelope, pensei, pois agora teria o álibi perfeito para mostrar tranquilidade, não obstante a imensa felicidade que eu sentia em saber que a Fernanda estava finalmente em casa. Entro no quarto e percebo que ela tomava banho. Sem muita pressa, sento-me na cama e retiro os sapatos. Fico esperando um pouco mais para abrir o envelope,

mas imagino depois que ela deve ter percebido a minha entrada no quarto, já que a porta sempre rangia de maneira alta. E quando ela saísse e me visse com o envelope ainda fechado ou recém-aberto, o que seria um álibi perfeito iria representar uma comédia desastrosa. Abro então o envelope e nele não há nada escrito, apenas fotos. No início, não consegui identificar bem quem eram aquelas pessoas naquelas fotos e muito menos o que representavam. Só após algum tempo é que comecei a perceber que se tratava de fotos de Fernanda com outro homem. Não acreditei a princípio, mas fiquei vendo e revendo as fotos minuciosamente. Havia fotos dela em um banheiro que parecia de repartição. Isso me deu náuseas, pois ela nunca quisera ou permitira realizar loucuras sexuais onde corresse o risco de alguém nos ver. Nesse sentido, ela era extremamente conservadora. Só para ser mais sarcástica, a pessoa que tirou as fotos fez questão de mostrar que o banheiro do encontro não era só imundo ou movimentado, mas masculino. Nesse momento perdi a razão. E o que me deixou transtornado foi vê-la seminua com a expressão do rosto de pura satisfação. Essas fotos foram tiradas com o cara dentro do carro que eu a presenteara.

Após esse momento, só despertei na sala de jantar com a Maria me perguntando:

– Dona Fernanda vai descer para o jantar?

Respondi cortando de maneira serena com as mãos manchadas de sangue o bife que ela preparara:

– Acho que não.

Nesse instante, brotou em mim um sentimento de paz vindo não sei da onde.

/prosa

CINCO NOITES ENTRE MARGENS DAS DESILUSÕES E RECOMEÇOS

Sérgia A. Martins

Cinco noites

Rodeada de mar por todas partes,
soy isla asida al tallo de los vientos...
Nadie escucha mi voz, si rezo o grito:
Puedo volar o hundirme... Puedo, a veces,
morder mi cola en signo de Infinito.
Soy tierra desgajándome... Hay momentos
en que el agua me ciega y me acobarda,
en que el agua es la muerte donde floto...
Pero abierta a mareas y a ciclones,
hinco en el mar raíz roto.
Crezco del mar y muero de él... Me alzo
¡para volverme en nudos desatados...!
¡Me come un mar batido por las alas
de arcángeles sin cielo, naufragados!

(Dulce María Loynaz)

Sem roteiro definido desembarco no aeroporto José Martí, movida por uma curiosidade que se conteve por décadas. Meus olhos habituados ao estímulo dos *outdoors* chamativos, letreiros brilhantes e vitrines luminosas de outras metrópoles vencem a estranheza e se adaptam lentamente à baixa quantidade de lumens das ruas e avenidas que me levam às proximidades do centro histórico de Havana. Sim, fujo da comodidade dos hotéis de grandes redes que se estendem pela orla e escolho uma acomodação legitimamente cubana. Um mojito me traz o sono e o descanso merecido depois de longas horas de conexões. Ali, na austeridade de um quarto sem telefone ou internet, às vésperas da Páscoa

cristã, se inicia minha semana de luz.

Descubro na luminosidade da manhã que além do cheiro forte exalado pelos escapamentos dos carros antigos, a cidade respira história e cultura. Das fortalezas e palácios que resguardavam a base estratégica da marinha espanhola nos séculos de colonização, a museus, catedrais, livrarias, trupes e bailarinas, à musicalidade de suas esquinas, tudo é envolvente. O ritmo e suas cores alucinantes desafiam minha tola resistência. Entrego-me ao sorriso fácil de sua gente e à busca incessante de respostas às perguntas que me levaram até ali.

Na livraria, o atendente não entende o meu assombro diante do ínfimo valor que me é cobrado pelos livros escolhidos (entre eles, os de dança, recheados de fotografia). Os bares nos saúdam com Tom Jobim (que alívio! Não é o *hit* de um tal Teló). Alguém diz que por ter nascido depois da revolução não conhece outro sistema político/econômico e não pode fazer comparação. Seus filhos são inteligentes, tem acesso a educação e saúde de qualidade, e ele estava ali *gordito* e feliz. Sim, para minha surpresa seus rostos não exprimem a tristeza dos povos oprimidos ou a ansiedade pela liberdade de consumir. Ao contrário transmitem, sem esforço, o orgulho de seus valores e de poder oferecer, além da luz extasiante, uma irrepreensível segurança aos seus visitantes. Aqui passo a concordar com Alain de Botton quando diz que "O que consideramos exótico no estrangeiro pode ser aquilo porque ansiamos em vão em nosso próprio país."

Isso me traz à mente as vozes infantis repetindo "mas nós estamos bem" em uma cena do musical *Y, sin embargo...* (2012), longa de estréia do diretor cubano Rudy Mora. Um tipo de fábula fantástica que tem como tema o conceito de "verdade". Baseado em texto do dramaturgo russo Alexander Jmélik, o filme tem como premissa a frase supostamente murmurada por Galileu Galilei ao renegar sua visão heliocêntrica diante do

tribunal da Inquisição: *no entanto, ela se move*. Esse é o mote para questionar a subjetividade da História ou da verdade. Daí o título.

Com a leveza e a liberdade dos questionamentos infantis (suas personagens principais são crianças) satiriza o excesso de controle e tentativa de uniformização do pensamento, como a busca de consenso nas comissões, bem conhecida dos cubanos. Fazendo bom uso da linguagem do cinema, em uma cena de "diálogo" entre a diretora da escola (símbolo do poder na narrativa) e o aluno (personagem principal) o filme expõe, além da sensação de impotência diante de um poder que excede, a velha questão que se mantém latente: liberdades individuais *versus* responsabilidade coletiva. À segunda parece ceder o imaginativo Lapatún. No entanto, nada impede que haja sonhos em seu silêncio, insiste a canção de Silvio Rodriguez que reveste a cena final. Que tipo de pessoas somos nós? porque tudo podemos esclarecer e não cremos em nada? Pergunta, em um tom talvez excessivamente doutrinário, a pequena Shafín. O caminho sensível da arte (simbolizada pela musica) e da imaginação (mais que a ciência, a poesia) é uma resposta possível deixada no ar, sabiamente.

Sigo, entre sombras, a intensidade da luz que se desbota majestosamente ao meu redor. O sabor refrescante do daiquiri aplaca minha sede e relaxa meus músculos exaustos após longas caminhadas sem guia. Na sétima noite encontro a maciez dos meus lençóis. Desfaço malas e me deparo com novas perguntas entre livros, CD, charutos, ímãs e amostras de run. Há, ainda, um leve pressentimento de que a luz que penetrou minhas retinas não pertence à Yoani ou a Fidel, mas aos ventos que moldaram a ilha, simplesmente.

Se à geração de Che e Fidel coube a dureza da guerra pela soberania do país e extensão de direitos básicos a toda sua gente, cabem a yoanis e rudys as armas e os desafios de um novo tempo. Que se mantenha sempre vivo o direito de sonhar! E a luz, por certo, prevalecerá.

Entre margens

Há coisas que não precisamos pensar nem decidir para fazer, como se não apenas o mundo e o tempo, mas uma coisa nossa lá dentro nos obrigasse sem nada consultar, e assim se faz sem perceber, talvez sem querer. E imerso nesses devaneios o caminhante viu-se sozinho novamente.

(Adriano Lobão Aragão in *Os intrépidos andarilhos e outras margens*)

A chuva cai torrencialmente lá fora. Tenho certo gosto por ouvi-la batendo forte no vidro da janela. Algo em mim desperta. Nada me remove da maciez em que me afundo. Elas entram sem bater. Abrigo-me confortavelmente entre elas. Adoro esses dias, agora que o tempo permite que eu me perca e me encontre entre suas margens com frequência. E elas me acertam a alma em cheio! Avanço em suas páginas. Distraio-me olhando fixamente o marcador.

É estático o sorriso na fotografia. Estão felizes em seus momentos distintos, embora aparentemente vivessem o mesmo instante. Há promessas de futuro no viço de suas peles e uma urgência sem tamanho no brilho dos seus olhos. Há caminhos à escolha. Cheias de certezas vãs, impulsivas, talvez: escolhas. Vidas que delas se desdobram. Tão vasto é o mundo! Tão largos os seus oceanos! Onde mesmo que se guardavam suas margens secretas?

Com fortes tecladas atravesso a linha e inicio o retorno. Bato à porta sem pensar. Há um sorriso à minha espera do outro lado, se uma página em branco não me afogar.

Das desilusões e recomeços

Em escrever eu não tenho nenhuma garantia.
Ao passo que amar, eu posso até a hora de morrer.
Amar não acaba. É como se o mundo estivesse a minha espera.
Eu vou ao encontro do que me espera.

(Clarice Lispector in *A descoberta do mundo*)

No meio da noite ainda escuto sua voz entrecortada por soluços. Ela derrama sobre mim os seus desencantos. Sou apenas ouvidos para as aflições da sua juventude. Contida, esboço um sorriso diante de sua trágica decisão sobre o amor. Quando o sol se levanta ela parte entusiasmada por novos acenos. Alívio. Ainda não foi dessa vez que se instalou a tal síndrome do coração partido, o nome que a ciência encontrou para justificar o que os poetas já afirmavam há séculos. Habituei-me desde cedo às narrativas das dores profundas das desilusões. Mas, há um ranço de teimosia dentro de mim que não me permite pensar no amor como *causa mortis*. Gosto de pensá-lo sempre como propulsor de vida.

Isso me vem à mente quando visito o *site* da artista visual Ana Teixeira. Interessada na subjetividade humana, Ana tem se dedicado à pesquisa da maneira como nos relacionamos ou como tecemos a narrativa de nossas próprias vidas. Em uma de suas intervenções/ações, que se estendeu por sete anos (2005-2012), ela percorreu diversos países para ouvir histórias de amor. Sentava-se em locais públicos a tricotar. Ao seu lado uma cadeira vazia e um cartaz que dizia em língua local: *escuto histórias de amor*. Como na vida, a intimidade das histórias não é revelada nas exposições, fica secretamente embutida no barulho das ruas, na sonoridade das línguas sobrepostas e na trama do tecido tricotado. Enquanto os narradores seguem com mais leveza os seus destinos, acredita o meu gosto

pela vida. O que menos importa é se suas narrativas são alegres ou carregadas de dores.

Ainda em busca de palavras para tecer um argumento, me vem à mente o filme autobiográfico *Beginners* (2011) - *Toda forma de amor* na tradução brasileira, que vi um dia desses, por acaso. Nele, o diretor e roteirista americano Mike Mills encontra uma forma de narrar-se, sem pudores, por meio de histórias de amor que se desenrolam paralelamente: a relação de Oliver (alterego do diretor) com seu pai, os quarenta anos de relacionamento dos pais, as dificuldades do relacionamento entre Oliver e Anna, e o novo relacionamento do pai que assume sua homossexualidade aos 75 anos, após a morte da esposa. E tudo isso com ares de comédia. Que o diga o recurso do "mock-didatic voice-over" em que uma fotomontagem quebra, acertadamente, a tensão, a tristeza ou a monotonia da narrativa como que a nos lembrar da carga de subjetividade que alimenta a memória e seus relatos. Ficciona-se as alegrias e dores do real, e elas tomam distância deixando um caminho aberto para o correr de outras vidas.

É na cena final, ao lerem juntos o anúncio que o pai de Oliver havia publicado em um jornal quando procurava um novo amor, que Anna diz a Oliver: "Ele não desistiu". Aí está o argumento. Mais que a inutilidade das atitudes trágicas diante das desilusões, ironicamente denunciada pelo poeta em um necrológio, talvez seja essa busca infinita em suas diversas formas que encanta a minha teimosia. Como se o mundo estivesse sempre solícito à espera de uma nova narrativa, e a vida correndo ao encontro do que a espera.

Sergia A. Martins de Oliveira Alves (Pedro II - PI) é bancária, graduada em Letras/Inglês e especialista em estudos literários. Participou da antologia de artigos acadêmicos Diálogos de Gênero e Representações Literárias. É autora do blog palavrasdelirantes.blogspot.com.br

/tradução

PARA O HOMEM CHORANDO NA RUA GILMAN ÀS 1h30 DA MANHÃ EM UMA NOITE DE SÁBADO

Alec Lichtenberg

traduzido por **Danilo Augusto**

Não basta perdoar uma vez

Talvez este jogo seja como capinar.

O truque é se tornar tão habituado

Que você possa cantar enquanto o pratica,

Que ao avistar o princípio de uma muda

Coloque por instinto

Os dedos na terra,

Encontre sua raiz,

E liberte-a.

Once is not enough in forgiveness

Perhaps this game is like weeding.
The trick is to become so practiced
that you can sing while you do it,
that when you see one beginning to sprout
you will by instinct
lay your fingers in the earth,
find its root,
and set it free.

Uma Aranha uma vez teceu

Uma teia entre meus dedos
Ela não me suponha
Um ser, com vontade própria,
Mas viu-me apenas pela minha estrutura
Onde era melhor para apoiar
Sua armadilha.

Também eu, por algum tempo, não a vi
Pois também estava tecendo, juntando
Teias rasgadas e antigas daqui de dentro
Quando peguei o primeiro lampejo do seu fio
Pensava que estava sonhando
Pensava que a sua forma e a minha
Eram apenas imaginações líquidas
Que a sua obra
Era obra da minha cabeça.

Mas quando a vi de perto e percebi
Que não se importava com o meu olhar
Mas apenas com sua seda preciosa
Pura fumaça esbranquiçada,
Corpos liquefeitos das presas capturadas

E pensei
Que ela deve ser ela própria e não eu
E me senti mau
Por minha mão ser um terreno de caça
Tão pobre e movediço
Para tal empreitada

Então eu pedi a ela

Que deixasse lá o que ela construiu

E concedi que um lago

Lavasse minhas mãos.

A Spider Once Wove

A web between my fingers.
She did not suppose me
for a being, with my own will,
but saw me only for my structure,
where best to lay support
for her trap.

For a time, I didn't see her either
for I was weaving too, joining
torn old webs within me, and
when I caught first glimmer of her thread,
I thought that I was dreaming,
that her form and mine
were but liquid imaginings,
that her work
was the work of my mind,

But when I watched her closely, and saw
she minded not my gaze,
only her own precious silk,
pure white smoke,
liquefied bodies of captured prey

and thought
that she must be herself, not me
and felt badly
for my hand is surely poor hunting ground,
too changing a place
for such an investment

So I asked her
to leave what she built there
and allowed a lake
to wash my hands.

Quando a junta se quebra

Algumas folhas caem com a chuva. Árvores
São limpas e desnudas. Elas
Salpicam a estrada, como mãos mortas e fazem
Um som de beijo quando pousam.

As folhas ainda na árvore se apegam
À sua cor, acreditam que permanecerão verdes para sempre,
Que somente as fracas se tornam marrom e caem
E tentam não ver suas próprias pontas amareladas.

Secretamente, porém, elas amam assistir
Quando a junta se quebra e mais uma folha
Cai. Liberta, por um momento
Para dar-se, por inteira, ao vento.

When the bond breaks

Some leaves fall when the rain does. Trees
are cleaned and left more bare. They
speckle the road, like dead hands and make
a kissing sound when they land.
The leaves still on the trees, cling to
their color, think they'll stay green forever,
That only the weak turn brown and fall, and
try not to see their own yellowing tips.
Secretly though, they do love to watch,
when the bond breaks, and another leaf
falls. Free, for a moment,
to give full body to the wind.

Para o homem chorando na rua Gilman às 1h30 da manhã em uma noite de sábado

Você estava chorando sem parar
E falando coisas sem sentido.
Eu perguntei o que estava errado
E você não podia me dizer.

Você me disse que bebeu demais
E ficou com raiva de mim
Quando eu concordei com você.

Você me disse que vinha da África,
Do Sudão, e me mostrou
Sua carteira de motorista. Eu me ofereci
Para ajudar você a chegar naquele endereço.

Você me disse que já não os via há anos
Que dormiria na rua.
Você cuspiu aquela palavra de um jeito estranho
Como nunca havia ouvido,
E começou a chorar outra vez.

Tentei consolar você, lhe disse
Que estava uma noite aconchegante e que as ruas
De Madison não era um lugar tão ruim assim para dormir.
Você queria dormir na minha casa
Mas eu estava indo para outro lugar
E isto estava além da minha generosidade.

Você me abraçou e eu o abracei de volta,

Eu estava ficando ansioso e queria seguir em frente

Você segurou meu pulso

E eu fiquei mais um pouco com você, dizendo que estava tudo bem

Que você estava vivo e tinha saúde, até que você

Não parecesse tão desesperado. Eu fiz você prometer

Que iria encontrar seus amigos e me despedi.

Eu acho que o vi hoje andando pelo Henry St.

Parecendo muito mais tranquilo

E acho que você fez um sinal para mim.

To the man crying on Gilman street at 1:30 AM on Saturday night

You were weeping unceasingly
and speaking incoherently.
I asked you what was wrong
and you could not tell me.

You told me you drank too much
and got upset with me
when I agreed with you.

You told me you were from Africa,
from Sudan, and you showed me
your driver's license. I offered to help you
walk home to the address on it.

You told me you hadn't seen them for years,
that you would sleep in the street.
You spit out that word in a strange way
like I had never heard it,
and began to weep again.

I tried to console you, told you
it was a warm night and that Madison
wasn't such a bad place to sleep on the street.
You wanted to sleep at my house,
but I was going somewhere
and that was beyond my generosity.

You hugged me and I hugged you back,
I was getting anxious and wanted to go
you held onto my wrist and
I stayed with you a bit, telling you it was alright
and you were alive and healthy until you didn't
look so desperate. I made you promise
you'd go find your friends and made my leave.
I think I saw you walking today on Henry St.
looking much more composed
and I think you nodded to me.

Uma doença tem me abatido

Faz tempo desde que o vento passou por aqui
E as trincheiras escavadas no meu cérebro,
Pelo cálculo sem descanso,
Fazem ser ainda mais difícil
Para um feche de luz me atingir nas profundezas

Quantas pedras estão ali amontoadas
No fundo do poço?
Muitas para se contar ao certo
Assim como tantas sementes
De árvores ainda não nomeadas
De flores não florescidas,
Dessa vez.

Sento debaixo da fruta pendurada
Porém sem fome da sua doçura.
Minha respiração está quente
Minha costas estão tensas, torcidas
Preenchida com metais.

Quando abri mão da honestidade
A única promessa que já existiu?

Quando cobri meus olhos e boca
Esquecendo o quão rápido iria expirar?

An illness has befallen me

for long it's been since the wind here passed,
and the trenches dug within my brain,
from calculation without rest,
make it even difficult
for a beam of light to reach my depths.

How many stones have gathered there
at the bottom of the well?
Too many to count without a doubt
and just as many seeds
of trees that haven't yet been named
of flowers never bloomed,
this time around.

I sit beneath the hanging fruit
but do not hunger for their sweetness.
My breath is hot
My back is tense, twisted
Filled with metals.

When did I give up on honesty,
the only promise there ever was?

When did I cover my eyes and mouth,
forgetting how quickly I would expire?

Alec é um cidadão do mundo vindo de Nova Iorque. Alec é um dançarino e está interessado na música e corporeidade da linguagem. Entre seus poetas favoritos estão Dickinson, Tagore e Whitman. Alec acredita que a honestidade talvez seja a magia mais poderosa que possuímos e que devemos praticá-la todos os dias

Danilo Augusto de Athayde Fraga é poeta e ensaísta.

/ensaio

GROGOTÓ! ETC: ARQUIVOS ESTÚPIDOS

Júlia Studart[→]

1. POUCA, as falas inacabadas

Há um trabalho da artista visual Elida Tessler[→], intitulado "POUCA", que faz parte de uma seqüência de objetos que organiza como coleção numa trajetória contra-industrial da reprodução em série, porque são objetos já inúteis à vida devido à sua ferrugem de abandono e obsolescência, e que ela insiste em profanar com o seu gesto: dar a estes objetos algum sentido de interferência histórica, ainda, como linguagem e manufatura de impossibilidade. Os objetos quase não são tocados por ela, apenas capturados e organizados de novo no mundo como elementos intrusos, intrometidos, pequenas inserções de suas existências infames: estão ali, mas poderiam não estar. Este POUCA é um grande garrafão de vidro amarelado pelo tempo, uma ferrugem temporal, e que tem inscrito e escrito nele, como se um dedo tivesse se arrastado em sua superfície de vidro lhe retirando a poeira do tempo, a palavra POUCA. O garrafão, que fica num canto de uma sala, numa esquina mendiga de uma sala, arriscando

---

[→] **Júlia Studart** é poeta, doutora em Teoria Literária [UFSC/Universidade Nova de Lisboa] e desenvolve pesquisa de pós-doutorado a partir do trabalho de Nuno Ramos [UNICAMP/FAPESP]. Publicou **Wittgenstein e Will Eisner: se numa cidade suas formas de vida** [Lumme Editor, SP]; **Livro Segredo e Infâmia** [Editora da Casa, SC]; **Arquivo Debilitado: o gesto de Evandro Affonso Ferreira** [Dobra, SP] e a plaqueta **Marcoaurélio!** [com a artista visual Milena Travassos [Dragão do Mar, CE]. Organizou o livro **Conversas, diferença n. 1 – ensaios sobre literatura etc** [Editora da Casa, SC].

[→] O trabalho "Pouca", de Elida Tessler, fez parte da instalação **Mas perto não se fica a quem não se conhece as mãos**, concebida para a exposição **Pesquisa em Arte**, da IX Semana de Arte de Londrina, em 2004, e reunia mais dois outros trabalhos da artista: "Tanto" e "Manicure". Esses trabalhos dão seqüência a uma pesquisa que Elida Tessler desenvolve já há muitos anos, e que ela denomina de **Falas Inacabadas**. Elida Tessler também foi fundadora em 1993, junto com Jailton Moreira, do Torreão, em Porto Alegre, que foi um dos espaços mais interessantes de produção e pesquisa em arte contemporânea no Brasil.

dizer que "ninguém, ninguém mesmo nunca me chamou pelo nome", é o sintoma do *infame* ao se notar que esta sua marca, POUCA, como se feita por um dedo abandonado que num último esforço de resistência procurou retirar cuidadosamente a poeira para inscrever ali, sob aquela grande boca aberta que parece sugar todo o ar do mundo [uma grande boca aberta que ri sem pulmões como o Odradek, de Kafka], a palavra POUCA. Este garrafão é uma espécie de objeto inútil e sem ontologia, um escopo de lixo, e que pode figurar outra vez como imagem infame de todas as personagens de Evandro Affonso Ferreira e o seu texto, as suas narrativas.

Figura 1: POUCA

São assim as personagens do primeiro livro de Evandro Affonso Ferreira, **Grogotó!**, a repetição incessante de elementos poucos, coisas poucas, vidas poucas, o POUCA. E todas as narrativas deste livro são o começo de uma mesma linha que parece contornar essa ideia da *infâmia* e que descamba para uma ideia da estupidez, uma espécie de desamparo, de abandono absoluto. Mesmo que, num primeiro momento, as personagens sejam ainda tomadas por uma invasão revoltosa contra seus cotidianos precários e vis, violentos e espúrios, todas sem força para reagir ou gritar. O

que paira e pesa sobre cada uma delas quase em forma de slogan e um "*não há saídas*".

Uma pequena narrativa desse **Grogotó!**, intitulada "Lanfranhudo", sugere uma espécie de erotismo grosseiro numa convivência malcheirosa e tosca, um estorvo, um desacerto. *Lanfranhudo* quer dizer desajeitado, mal-amanhado, jeca, e é mais uma personagem *sem*: um sem nome, um sem vontade, um sem ar, um sem pulmões para gritar sua revolta, se é que há revolta. Um homem que não consegue fazer nada certo em sua vida POUCA, sofre humilhações e reprimendas públicas de sua mulher raivosa, é tomado como um destrambelhado, um parvo, um inábil com tudo: "lua-de-mel, ei, maljeitoso, vê se consegue tirar uma vez que seja minha calcinha sem arrebentar o elástico; menino nasceu, não deixa essa fralda cheia de merda aí não, palonço, acabei de trocar a fronha." Aqui também vai aparecer o adjetivo *palonço*, que já estava no primeiro exemplo, no *miniconto* "Paíba", numa repetição incessante da condição tola e estúpida das personagens, das falas das personagens, que não diferem muito entre si, e talvez não se diferenciem mesmo em nada: todas umas "existências-clarão", como sugere o termo de Michel Foucault, existências breves, instantâneas, provisórias e pueris, que não deixam rastro, feito rápidas aparições ou assombrações. No *miniconto* "Lanfranhudo" a esposa raivosa surge como uma assombração, "tentando inutilmente gritar a plenos pulmões" – o que nos remete mais uma vez à imagem do *Odradek*, de Kafka, o de riso "como só se pode emitir sem pulmões" e que "soa talvez como o farfalhar de folhas caídas" (KAFKA, 1999, p.44) – a existência POUCA do marido, a sua inoperância e covardia, o "banazola de merda" que sempre foi. Segue o *miniconto*:

Lanfranhudo

> Desde sempre fui assim, moleirão; vida toda você fez gato-sapato do pai-gonçalo aqui; lua-de-mel, *ei, maljeitoso, vê se consegue tirar uma vez que seja minha calcinha sem arrebentar o elástico*; menino

> nasceu, *não deixa essa fralda cheia de merda aí não, palonço, acabei de trocar a fronha*; aniversários casamentos natais coquetéis, *chega, bebeu demais, duas doses são suficientes, troca de copo, guaraná cheinho de gelo, pronto, excelente disfarce*; trinta anos, quase, comendo da banda podre, humilhações reprimendas públicas o diabo; bom, você com certeza está tentando inutilmente gritar a plenos pulmões, *banazola de merda, mijou no meu túmulo, não sacolejou direito o pinto, pronto, lambuzou toda a calça.* (FERREIRA, 2000, p.30)

Interessante notar que a expressão que inicia a pequena narrativa, "desde sempre fui assim", implica um tempo sempre, sem exceção, contínuo, e sugere uma preguiça da personagem, um estado de dormência e inércia, que significa ainda falta de reação, de iniciativa; imobilismo, estagnação; uma pasmaceira de vida, uma existência apática. Isso se confirma nos adjetivos que vêm seguidos a esta mesma frase como, por exemplo, "moleirão", "maljeitoso", "palonço"; e também na expressão vulgar muito comum dessas personagens, do "fazer gato-sapato de alguém", que quer dizer tratar com desprezo, ridicularizar; tratar [alguém] mal; destratar, humilhar; fazer de [alguém] o que se quer, lançar alguém para qualquer lado que se queira, como um traste velho, um objeto em desuso pronto para ser jogado no lixo. Porém, num movimento contrário, quase irônico, a palavra *lanfranhudo* também pode significar aquele que é destemido; valentão, intrépido. Ou seja, uma contramão a todos esses adjetivos estúpidos, uma quase valentia, mas uma falsa valentia, por parte deste mesmo *lanfranhudo*. Uma falsa coragem porque só se manifesta em confronto com coisa nenhuma, diante do túmulo da mulher, no ato desprezível de "mijar" no túmulo, num discurso ressentido que não se dá a ouvir por ninguém, que não faz mais sentido algum. Ou seja, a mulher está morta, assim, o *lanfranhudo* agora é um valente, uma valentia às avessas: não é possível um confronto assim com a morte, nem com a morta. Da mesma forma, a expressão "excelente disfarce" é uma ideia de fingimento, de dissimulação, muito incorporada à imagem da máscara. A personagem do marido, numa tentativa de se esquivar do cotidiano débil através de uma

suposta esperteza ou astúcia, aponta mais uma vez para o fracasso, esta máscara que não disfarça nada, a máscara do infame, do exposto, do estúpido. E para expandir ainda mais essa condição atoleimada da personagem, ela "mija" a si mesmo como ato espúrio que não consegue evitar, mas também como uma bestialidade e violência que são próprias a estas existências infames, também sugerida por Michel Foucault, ou uma mínima invasão revoltosa contra as reprimendas da mulher, que mesmo morta, parece bradar a eterna condição moleirona do marido.

2. ESTÚPIDOS, e estrabulegas

Robert Musil, que criou uma das personagens "estúpidas" das mais interessantes da história da literatura ocidental, **O homem sem qualidades**, "o homem qualquer, e mais profundamente o homem sem essência, um homem que não aceita cristalizar-se num caráter, nem fixar-se numa personalidade estável" (BLANCHOT, 2005, p.201), diria, talvez, que este *palonço* [estes *fulustrecos*] seria um caso de "pura estupidez", de uma "estupidez honesta", inofensiva, POUCA, daqueles que paralisam diante de qualquer experiência nova, como o assistente Joseph Marti, como o paíba, como o fuão da silva, como o lanfranhudo. Cito um trecho de seu ensaio intitulado **Da Estupidez**, resultado de uma conferência pronunciada em Viena em março de 1937:

> A estupidez honesta é um pouco lenta em compreender, não tem a "compreensão fácil", como se diz. Pobre em representações e em vocabulário, não sabe muito bem como se servir dele. Prefere o banal, cuja freqüência torna a assimilação mais fácil; e quando assimila qualquer coisa, não tem muita predisposição para consentir que lha retirem logo em seguida, nem para permitir que a analisem, ou para jogos de ambigüidade em relação a ela. Tem, de resto, uma boa parte das "faces felizes" da vida! Parece sem dúvida muitas vezes confusa na sua reflexão, facilmente paralisada por qualquer nova experiência; de imediato, agarra-se ao que é acessível aos

> sentidos, àquilo que ela pode, de algum modo, contar pelos dedos. Numa palavra, é a brava "pura estupidez"; e se ela não se mostrasse por vezes desesperadamente crédula, confusa e incorrigível, seria um fenômeno absolutamente agradável. (MUSIL, 1994, p.29)

Por outro lado, Robert Musil se refere à "pura estupidez", ou estupidez "autêntica", como sendo também uma estupidez reveladora, surpreendente e criativa quando diz, por exemplo: "A estupidez ingênua é muitas vezes uma autêntica artista." (MUSIL, 1994, p.30) O que, segundo ele, explica o fato de que esse "espírito do idiota" tenha sido representado com tanto prazer pela literatura; até podemos pensar o entrecorte às avessas do príncipe Michkin, do romance de Dostoievski, **O Idiota**, que foi publicado pela primeira vez em 1869, que toma como referência as vertigens do Dom Quixote, de Cervantes, ao sugerir que pelo fato simples de ser honesto, bondoso e romântico todos teimam em achar que o príncipe não passa de um idiota. Neste caso, a ingenuidade mais simples e natural aproximaria o idiota do poeta, o que pode nos levar à ideia dos "poemas-vida" citada por Michel Foucault em "A vida dos homens infames". Para Foucault, cada relato, cada pequena "novela" em torno dessas personagens estúpidas – os "poemas-vida" ou, de outra forma, os "estúpidos honestos" –, repercute mais intimamente do que aquilo a que comumente chamamos de literatura; tanto pela "beleza daquele estilo clássico, talhado em algumas frases em volta de personagens decerto miseráveis", como pelos "excessos, a mescla de sombria obstinação e perfídia daquelas vidas de que pressentimos, sob a pedra polida das palavras, o descalabro e a sanha." (FOUCAULT, 1992, p.91-92) Ainda segundo Musil, este tipo de estupidez, "honesta", mais perto da figura do poeta ou esta estupidez desconcertante, "desesperadamente crédula, confusa e incorrigível", se opõe a um segundo tipo de estupidez, "a superior", que é a mais perigosa, que corresponde a uma doença da formação, "ausência de formação, formação falhada, mal recebida, desequilíbrio entre a sua substância e a sua força." (MUSIL, 1994,

p.31) Ela pode ainda "atingir até a mais alta intelectualidade; porque, se a estupidez autêntica é uma artista pacífica, a estupidez inteligente, que contribui para a mobilidade da vida do espírito, provoca sobretudo a sua instabilidade e esterilidade." (MUSIL, 1994, p.31)

Um bom exemplo, para continuar nesse traço da estupidez, é o *miniconto* intitulado "Brazabum", também retirado de **Grogotó!**. *Brazabum*, que quer dizer belzebu [*belzebub*], o demônio, o anjo rebelde, e que pertence a uma variação de palavras como berzabu, berzabum, berzebu, barzabu e barzabum, pode figurar muito bem o estúpido superior e falho, aquele que tem a formação fracassada ou formação nenhuma: aquele que só existe porque se fez estúpido, *brazabum*, uma pessoa perversa, ruim e de gênio mau. A condição cruel, infame [mesmo que numa outra leitura], aparece claramente na fala tagarela, também vulgar, da personagem, como por exemplo: "não valho um alfinete, dois caracóis, uma pitada de tabaco" ou "vida toda fui assim, estrabulega, contrário ao bom senso". Do mesmo modo, seguindo as pistas das outras personagens citadas até aqui, este *brazabum* também se reconhece na fala repetida em todas elas: "vida toda fui assim", que recupera a ideia de um tempo estéril, de uma existência conformada e, por isso mesmo, POUCA. Neste caso, "vida toda fui assim" representa a inalterável condição estúpida da personagem, a sua existência parca, a sua formação falhada que o fez indivíduo vil, nocivo, danoso, um sem nome, que é ao mesmo tempo vários nomes, o "capiroto": "sou a abjeção em pessoa, descendente do capiroto, nasci para andar fora dos eixos", o diabo; que se ocupa em jogar cascas de banana no caminho dos outros, em "foder" os colibris "idiotinhas" com veneno de rato para que se lancem altura abaixo, a matança de um dos elementos do mundo natural que é sempre tomado como figuração da delicadeza, o colibri, com sua beleza ímpar, seu vôo parado, o freqüentador das flores e do melhor cheiro da vida de muito perto, o transportador de polens, de vida etc: "vou foder com a vida desses idiotinhas, eureka, há seis meses jogo veneno de rato na

água, ehu, último andar, queda livre cinematográfica." Segue abaixo todo o *miniconto*:

> **Brazabum**
>
> Sim, não valho um alfinete, dois caracóis, uma pitada de tabaco, e assim por diante, sou um indivíduo vil, canalha, calhorda, vida toda fui assim, estrabulega, contrário ao bom senso, fazendo gato-sapato da sorte, fertilizando os próprios reveses, não mereço a terra, o ar, a água, o fogo sim, mereço, mereço ser eternamente chamuscado pelas labaredas do inferno, sou a abjeção em pessoa, descendente do capiroto, nasci para andar fora dos eixos, deitar cascas de banana no caminho dos outros, sou noscivo lesivo danoso, desde sempre, sim, parceiro, você tem razão, desta vez ultrapassei os limites da maldade, concordo, no começo, confesso, colocava açúcar no potinho pendurado ali na cela, os colibris vinham, ficavam paradinhos no ar, bicando a flor de plástico, que belezura, depois, pensei, vou foder com a vida desses idiotinhas, eureka, há seis meses jogo veneno de rato na água, ehu, último andar, queda livre cinematográfica. (FERREIRA, 2000, p.84-85)

Logo à primeira vista "Brazabum" parece nos apresentar outro tipo de infâmia, talvez um tipo de estupidez "superior", perigosa, que não é criativa, honesta ou ingênua, mas vil, calculada e desumana. Mas também sugere algo mais, para além das categorias classificatórias, das infâmias ou dos tipos de estupidez de que nos fala Robert Musil. O *miniconto* nos aponta para uma condição sempre atoleimada e precária, comuns às personagens de Evandro Affonso Ferreira e que, principalmente, habitam um lugar também precário, caótico e igualmente estúpido, como se vivessem em estados também afetados por certa doença do espírito, por inúmeras fraquezas mentais, quase como uma "imitação social das fraquezas mentais" (MUSIL, 1994, p.33), uma estupidez coletiva. E tanto faz se estas personagens são resultados de uma formação desastrosa, uma espécie de produção de "seres artificiais", "homunculus", "golens", se são movidos por paixões ou por certa truculência, ou movidos por nada, se não se movem, se nem mesmo existem, o fato é que elas reúnem toda a sobra do mundo, o que fica entre a ingenuidade e a incapacidade, entre a doçura e a

tolice. São como os objetos inúteis e abandonados, os que estão "fazendo gato e sapato da sorte" e "fertilizando os próprios reveses" [como está dito no *miniconto* acima], são as "falas inacabadas" de Elida Tessler, o seu POUCA, sem aderência e sem história, um recheio de nada e solto no mundo, a contaminar o mundo. Cito ainda Robert Musil:

> Enfim, poder-se-ia ainda abjectar com todas as ocasiões onde ninguém se comporta tão inteligentemente como seria necessário, e deduzir que qualquer um de nós se revela, quando não constantemente, pelo menos de tempos em tempos, estúpido. É necessário, por conseguinte, distinguir também entre abdicação e incapacidade, entre estupidez ocasional ou funcional e estupidez constante ou constitucional, entre erro e ininteligência. É mesmo uma das coisas que mais importam, pois as condições de vida actual são tais, formam um conjunto tão vasto, tão complexo, tão caótico, que as estupidezes ocasionais dos indivíduos podem facilmente causar uma estupidez constitucional da comunidade. O observador é assim conduzido, à margem do domínio das disposições pessoais, a conceber uma sociedade afligida por certos defeitos mentais. Está fora de dúvida que não podemos transferir os fenómenos que afectam a psicologia real do indivíduo, e por isso em particular as doenças mentais e a estupidez, para as sociedades; mas dever-se-ia poder falar hoje, sob muitos aspectos, de uma "imitação social das fraquezas mentais": os exemplos são bem visíveis. (MUSIL, 1994, p.33)

Basta ver que a partir do que diz Musil, ao propor uma imitação social das fraquezas mentais – ao "deduzir que qualquer um de nós se revela, quando não constantemente, pelo menos de tempos em tempos, estúpido" e, também, ao mesmo tempo, e principalmente, que "as condições de vida actual são tais, formam um conjunto tão vasto, tão complexo, tão caótico, que as estupidezes ocasionais dos indivíduos podem facilmente causar uma estupidez constitucional da comunidade" –, é possível remeter a mais uma cena de leitura dessa galeria de estúpidos comuns: a comunidade que aparece no livro **O vidrinho**, do argentino Luis Gusmán. Este livro foi publicado pela primeira vez em 1973 e, em seguida, devido às imposições de uma ditadura sem forma, foi proibido a partir do ano de 1977. Só houve uma nova edição em 1984. Neste livro, Luis

Gusmán organiza uma série estúpida numa narrativa que é também desmonte, quase farsa, numa grande confusão entre narrador, experiência narrativa, personagens e experiências narradas. No livro habita uma comunidade de sujeitos descentrados, estúpidos, grosseiros e, ao mesmo tempo, também ingênuos e desamparados, sempre na perspectiva de um *duplo*, do ambíguo, do contraditório, que é uma marca das narrativas de Gusmán. É como se ele montasse uma comunidade de estúpidos "honestos", pueris e infantis, ao mesmo tempo em que estúpidos "autênticos" e perigosos. Ricardo Piglia, no seu texto intitulado "O Relato Fora da Lei", uma espécie de prólogo ao livro de Gusmán, fala desta comunidade de **O vidrinho** como algo que se desdobra, numa repetição sem fim e sem começo, como se ela fosse colocada diante de um espelho, onde cada um se reflete num "duplo perverso". Um exemplo disso é a personagem Carlos Montana, cantor de tangos, que representa o pai bígamo, que entra e sai da narrativa ora como uma memória afetiva ora como uma perversão, entre violação e tortura, como, por exemplo, no trecho que segue: "E Carlos Montana pega a mãezinha pelo pescoço e quer enforcá-la. [...] Ele nos mostra que a sacana rasgou a sua camisa de náicron, mas que temos razão, que não vale a pena se estragar por uma qualquer, mas que um dia desses vai ficar cego e vai matá-la." (GUSMÁN, 1990, p.42)

As aparições de Carlos Montana, além de constantemente refazer ou desdizer o "enigma da paternidade" que percorre toda a narrativa, também falseia, apaga as pistas e apaga toda a possibilidade de origem e, no lugar de figurar a imagem da lei, da ordem, ele apenas não figura nem legitima os excessos e as transgressões dentro da comunidade, da família, algo muito mais próximo daquilo que Sloterdijk chama de horda, e que pode ser pensada como uma horda primitiva e rudimentar. Piglia vai dizer, continuando, que "no pretexto dessa repetição está o esquecimento da origem: a relação de parentesco se desagrega no cruzamento dos duplos,

dos disfarces, das falsificações" (PIGLIA, 1990, p.83). Os disfarces, como já vimos, são uma marca também da narrativa de Evandro Affonso Ferreira, como no *miniconto* "Lanfranhudo", por exemplo, na expressão "excelente disfarce", mas, neste caso, uma dissimulação que nada disfarça, a máscara do infame, que remete também a um sinal do fracasso ou a um sintoma de fracasso. Piglia escreve quase categórico sobre a narrativa deste **O Vidrinho** de Gusmán quando afirma que é um livro sobre um crime, mas um crime que ninguém recorda e, principalmente, é um livro em que o assassino, a vítima, o detetive e o narrador são todos a mesma coisa, um mesmo sujeito; diz ele:

> Sobre *O vidrinho* teria que se dizer que é um romance policial onde o assassino, a vitima, o detetive e o narrador são a mesma pessoa: um gêmeo foi assassinado, culpa-se o outro, torturado aos olhos de todos, o suspeito tenta encontrar uma saída, o seu relato vai e vem, articulado entre a repetição e o suspense de um sentido sempre deslocado. Na realidade reconstrói-se um crime que ninguém recorda e o único "enigma" que esta confissão permite decifrar é o "mistério" da paternidade. (PIGLIA, 1990, p.75)

A narrativa desse **O Vidrinho** também apresenta inúmeras imagens de um erotismo grosseiro, de um excesso de perversidades e de uma convivência que é toda ela malcheirosa, como alguns dos exemplos que retirei de **Grogotó!**, e que são apresentadas e aproximadas em muitos momentos da imagem do *vidrinho*. Ainda no livro de Gusmán, numa espécie de lapso narrativo, há uma passagem em que Carlos Montana dá a sua mulher um vidrinho cheio do esperma dele; ela recusa com veemência, ele quebra o vidrinho em pequenos e vários cacos e reclama que ela não se satisfaz com nada. Por fim, numa outra imagem, os cacos do vidrinho reaparecem, aquele mesmo quebrado por Carlos Montana, aquele mesmo cheio de esperma e doado a sua mulher, enrolados num lenço com aroma de Chanel. A mulher de Montana parece ter guardado os tais cacos do vidrinho com esperma. Numa vertigem da narrativa, quase

incompreensível, há outro movimento, ainda, quando se encontra um vidrinho cheio de esperma numa rua deserta, ele se quebra, e uma mancha de esperma malcheiroso se forma no chão. Adiante, é um vidrinho falante que pede que o narrador não o abandone, até que "o vidrinho chora e morre e o círculo onde está parado se transforma numa poça de sangue." (GUSMÁN, 1990, p.30) Cito uma dessas passagens em que o vidrinho é o foco e que deixa claro o erotismo grosseiro da narrativa de Gusmán:

> "Olha menina essa daqui eu bati pra você" e Carlos Montana com um gesto heróico tirou do bolso o vidrinho cheio de esperma e o deu à mãezinha. Ela olhou para ele, pálida e abatida, fazia apenas algumas horas que tinha perdido a criança. "Está vendo como era verdade que eu não traía você, que eu não me deitava com a outra". Você é um depravado – disse a ele -. Para a mãezinha isso não provava nada, era a prova de um depravado, do filho da puta que tinha sido a vida toda.
>
> Carlos Montana olhou para ela com desprezo, esqueceu que estava numa maternidade, que tinha um cartazinho pedindo silêncio e enquanto gritava que ela não se satisfazia com porra nenhuma jogou o vidrinho no chão, se fez em cacos, enquanto o pisava furiosamente, o sapato começou grudar no chão, a prova de fidelidade quebrada, feita em pedaços, não, ela não se satisfazia com nada. (GUSMÁN, 1990, p.27)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FERREIRA, Evandro Affonso. **Grogotó!** Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.

KAFKA, Franz. **O médico rural: pequenas narrativas.** Tradução e posfácio Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

GUSMÁN, Luis. **O Vidrinho**. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1990.

PIGLIA, Ricardo. *O relato fora da lei* in **O vidrinho**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

SLOTERDIJK, Peter. **No mesmo barco: ensaio sobre a hiperpolítica**. Trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.

/ensaio

GINGER E FRED: FELLINI E A TELEVISÃO

Roberto Acioli de Oliveira

> "(...) O que é a televisão? Definitivamente nunca assisti a esta tal de televisão! Sempre a encarei como um móvel, como alguma coisa que decorava um canto da casa (...)"
>
> Federico Fellini,
> *Fazer um Filme*, 1980
> (FELLINI, F. 2004: 179)

Com *Ginger e Fred* (1985) o cineasta italiano Federico Fellini chegou ao seu penúltimo longa-metragem apostando mais uma vez na ausência de finais felizes para os relacionamentos humanos. Pippo e Amélia, dois dançarinos que se reencontraram depois de muito tempo através de um programa de televisão, passam todo o filme reavivando suas memórias, mas no final cada um volta para sua própria vida. Parece que em toda a sua obra Fellini não conseguiu corresponder satisfatoriamente à pergunta que as mulheres faziam muito a ele: "porque você não faz uma bela história de amor?"

De fato, embora este tema do reencontro amoroso (de uma casal que nunca chegou a se declarar) perpasse todo o filme, geralmente *Ginger e Fred* (realizado em co-produção com a televisão italiana, RAI 1) será mais lembrado por sua crítica ao mundo da televisão. O que faz muito sentido, já que Fellini criticava muito esse novo meio de comunicação que tomou de assalto a Itália a partir de meados da década de 1970 do século passado, um duro golpe na indústria cinematográfica daquele país. Apesar disso, o cineasta chegou a realizar alguns anúncios de televisão. Sem contar os

filmes dele que foram co-produzidos por redes de televisão, como *Block-notes di un Regista* (NBC-TV e Peter Goldfarb, 1969), *Os Palhaços* (I Clowns, RAI-TV, Bavaria Film, Compagnia Leone Cinematografica, Office de Radiodiffusion Télévision Française ORTF, 1970) e *Ensaio de Orquestra* (Prova d'Orchestra, RAI-TV, Daime Cinematografica e Albatros Produktion, 1979).

Certa vez Giovanni Grazzini entrevistava Fellini quando lhe perguntou a respeito deste último filme. Depois de desqualificar a "inundação catastrófica de imagens à qual nos submete a televisão", o cineasta disse que a única vantagem no caso de *Ensaio de Orquestra* foi a rapidez na realização. Admitiu ainda que, ao contrário do cinema, a televisão conta com a vantagem de uma "máquina mais leve", a produção corre mais solta e existem menos detalhes para se preocupar. Fora isso, completou Fellini, trabalhou da mesma forma como no cinema. Contudo, insistiu o cineasta, uma desrealização da visão imposta pela inundação de imagens a que a televisão nos submete apaga a linha entre o real e o representado: "Isso não é uma questão de estilo ou de estética: eu não sei como deveria ser a linguagem a adotar para um filme de televisão" (GRAZZINI, G. 1984: 169)

Peter Bondanella ressaltou que, tanto em *Ginger e Fred* quanto em seu último trabalho, *A Voz da Lua* (La Voce della Luna, 1990), Fellini passa uma imagem muito negativa da Itália, um país que está cada vez mais surdo às mensagens do inconsciente e do irracional. Estes filmes apresentam o retrato de uma nação apanhada na armadilha da cultura *pop*, dominada pela televisão, pela música *rock* e pela propaganda invasiva. Fellini pede a seu público que dê mais atenção às vozes interiores, aquelas ligadas aos mistérios da lua, que sempre intrigou os poetas como um símbolo de amor, criatividade e inspirações poéticas (BONDANELLA, P. 2002: 40). Com estas palavras (presumivelmente em 1993) Fellini definiu *Ginger e Fred*:

> "*Ginger e Fred*, entre todos os meus filmes, é o que mais se aproxima de *A Doce Vida* [La Dolce Vita, 1960]. Como a via Veneto, o estúdio de televisão se torna o lugar que condensa, representa, contém, permite a tentativa de focar ritmos, personagens, horrores, vaidades das vaidades das quais fazemos parte, da roda-viva italiana. Desde sempre eu tive vontade de criar um tipo de espetáculo de televisão que mobiliza todo o país ou quem sabe o mundo todo, aquela correria atroz para levar a frente das câmeras ('ao vivo', dizem os apresentadores, ferozes e destemidos, como se dissessem 'em guarda') o doentio, o infeliz, o sofredor, com a hipocrisia sentimental do dever da informação. Os comerciais também fazem parte do filme... É o pano de fundo de toda a história de *Ginger e Fred*, que é continuamente repisado, desde o início, quando os dois protagonistas, velhos dançarinos de sapateado, chegam aos estúdios de TV onde participarão de um *show* dominical, até quando tornam a partir. Que fique claro que não se trata da minha vingança, como cineasta, sobre o instrumento que colocou o cinema numa crise fatal, como a lâmpada fez com a vela... Na baixada de Abruzzo, fui fazer uma visita a um enorme centro de pesquisa de TV. É belíssimo... É povoado por um grupo de cientistas que vivem como monges, têm aquelas antenas que exploram o espaço... No meu filme, se vislumbra também essa emoção diante de uma ciência que pode virar uma religião" (FELLINI, F. 2012: 115-6)

Entre Cineastas e Cineastas

Ao longo de *Entrevista* (Intervista, 1987), mais uma co-produção com a televisão italiana, Fellini faz referência tanto aos vários códigos do cinema comercial quanto à figura do diretor de cinema. Na opinião de Bondanella, Fellini satiriza tais coisas sem necessariamente demonstrar rejeição (BONDANELLA, P. 2002: 151, 154-8). Além do próprio Fellini e de Sergio Rubini (personagem que representa Fellini quando jovem durante a década de 1940), aparecem mais quatro tipos de cineastas, dois deles estão realizando filmes diferentes, enquanto outros dois realizam comerciais para a televisão. Fellini coloca nestes dois últimos as mesmas características ditatoriais que ele próprio parece acreditar ser parte do caráter dos diretores de cinema – em certo momento, Fellini procura ensinar a um cineasta (de cinema) enfurecido como realmente apresentar sua fúria.

No mesmo local, outro diretor filma cenas de comerciais para máquinas de escrever e batom, esboçando o mesmo tipo de comportamento furioso do cineasta anterior quando contrariado. Posteriormente, ao acompanharmos Marcello Mastroianni vestido de Mandrake trabalhando num comercial para detergente de lavanderia (fazendo piada sobre como foi acabar tendo apenas essa opção de trabalho), vemos uma cena onde outro diretor de comerciais (ele mostra como donas de casa de mentira devem celebrar as qualidades do sabão apresentado). Neste caso, trata-se de uma piada interna com o roteirista Gianfranco Angelucci, já que além de trabalhar com Fellini por vários anos, também era co-proprietário de uma firma de propaganda (Studio 54) com um escritório dentro da *Cinecittà* - Angelucci havia realizado uma série de comerciais muito famosos para a televisão italiana, representando em *Entrevista* um diretor de televisão "real".

Na posição ambivalente de quem critica, mas aceita trabalhar em co-produções com a televisão e fazer comerciais, Fellini insistiu em afirmar que a linguagem televisiva representa a antítese de seu cinema. Em sua opinião, essa linguagem implica uma diminuição das possibilidades da linguagem cinematográfica: a tela menor exige mais *close-ups* e menos tomadas muito longas. Para Fellini, a televisão está mais bem adaptada à difusão da informação, não se prestando para a expressão de uma visão artística. Entre 1969 e a produção de *Ginger e Fred*, o impacto da televisão na sociedade italiana aumentou exponencialmente. Ao mesmo tempo, o papel dominante desempenhado pelo cinema na cultura popular foi sendo comprometido pela crise na indústria cinematográfica, sem mencionar a competição estrangeira - durante os anos da formação de Fellini antes da Segunda Guerra, o cinema e o teatro de variedades foram as formas mais populares de entretenimento.

Enquanto o teatro de variedades desaparecia no período pós-guerra, os cinemas ainda resistiram até meados da década de 1970. Fellini percebeu

essa mudança de hábito, se antes o público seguia o ritual da sala de cinema, agora as pessoas preferem cada vez mais assistir filmes recortados por comerciais na televisão. Para Fellini, o resultado era o fim da possibilidade de comunicação entre o autor e o espectador, entre o sonhador e o produtor do sonho. De acordo com o cineasta, a televisão inaugura a tirania do espectador que, livre da magia da sala de cinema, agora decide qual cineasta "é" um cineasta – embora Fellini não tenha vivido para descobrir que, hoje em dia, o controle remoto também inspira terror às redes de televisão, já que o espectador pode decidir mudar de canal na hora do intervalo. A televisão substituiu o cineasta autoritário pelo espectador autoritário.

Além de neutralizar a experiência ritualística da sala de cinema, a televisão reduz tudo que apresenta ao mesmo nível de insignificância, substituindo toda relação com a "realidade" por simulações dela. Esta foi a conclusão de Fellini, representada em *Ginger e Fred* pela presença de sósias de gente famosa (Ronald Reagan, Rainha Elizabeth, Woody Allen, Bette Davis, entre outros) que constantemente aparecem no estúdio de televisão. Fellini esclareceu no roteiro publicado de *Ginger e Fred* que empregou tais figuras para enfatizar a "operação profundamente anticultural" da televisão e sua ênfase na aproximação: a televisão imita sem sucesso o cinema, a realidade e a história, da mesma forma que esses sósias imitam os originais que simulam. Não foi por acaso que, em *Entrevista*, Fellini colocou lanças em formato de antenas de televisão nas mãos dos índios de mentira que atacaram a equipe de cinema. Como bem lembrou Bondanella, já que os índios (caracterizados como aqueles dos filmes de faroeste) são associados à televisão, também são de mentira - logo depois do final da sequência um deles pergunta (com sotaque romano) se a tomada foi boa; a seguir ele pega um panetone e uma garrafa de vinho para o natal.

> "Fellini pode muito bem aceitar idéias pós-modernas a respeito da falácia da representação 'realística' no cinema, jogando com vários códigos visuais ou cinematográficos e satirizando suas pretensões. Ele não faz isso porque se tornou um pós-moderno, mas, antes, porque sempre afirmou as mesmas teorias a respeito da inadequação ou impropriedade do cinema enquanto um meio projetado apenas para registrar ou refletir a 'realidade'. De fato, sua carreira no cinema começou com uma crítica precisamente à pretensão do Neorrealismo italiano em relação a esse tipo de mímesis, e seu cinema evoluiu numa direção oposta, que seria mais bem caracterizada como modernista – um cinema baseado na visão pessoal de um artista individual, que encontrou sua maior expressão em *Fellini 8 ½* [Otto e Mezzo, 1963]. Se *Entrevista* parece partilhar algumas características de pós-modernismo – particularmente um ceticismo saudável quanto à capacidade da arte reproduzir a realidade – existem algumas dicas de que Fellini acredita que o lugar do diretor individual, o sonhador que compartilha suas fantasias com um público coletivo, mudou radicalmente" (Idem: 158-9)

Quanto a este particular, Damian Pettigrew resgatou (infelizmente sem datar) uma observação de Fellini onde o cineasta parece tentar se esquivar das justificativas para a crise no cinema italiano (apontando para a televisão), das quais ele próprio havia lançado mão em diversas ocasiões:

> "Eu estou muito pessimista porque acredito que o público não tem mais simpatia pela tela grande. Mas não desejo repetir as razões habituais por trás do desafeto do público: televisão, medo de sair à noite, as péssimas condições das salas de cinema italianas. O público perdeu o hábito de ir ao cinema porque o cinema não possui mais o charme, o carisma hipnótico, a autoridade que um dia conheceu. A imagem que ele um dia teve para nós todos – aquela de um sonho que sonhamos com os olhos abertos – desapareceu. Ainda é possível que mil pessoas possam se juntar no escuro e experimentar o sonho que um único indivíduo dirigiu?" (PETTIGREW, D. 2003: 53)

Fellini e a Propaganda

Fellini realizou anúncios de televisão para a marca de macarrão *Barilla* (1984), o aperitivo *Campari* (1984) e o *Banco di Roma* (1992). O cineasta reclamou do fato de que muitos disseram que ele havia vendido sua alma para os interesses comerciais. Em princípio esse tipo de crítica parece razoável, já que o cineasta sempre foi muito crítico em relação à

propaganda na televisão, não parecendo lógico que de uma hora para outra mudasse de idéia. Fellini se disse muito contrariado com as críticas e insistiu que, como todo mundo, ele também precisa de dinheiro, embora não se considerasse capaz de fazer *qualquer* coisa para consegui-lo (CHANDLER, C. 1995: 224-7).

Segundo Fellini, não houve contradição quando aceitou o trabalho. Muito pelo contrário, o fato de que ele tenha criticado tanto a propaganda tornou o desafio ainda maior. Procurando ser mais claro, o cineasta disse que não odiava comerciais de televisão, apenas não gostava deles por considerá-los mal feitos. O mesmo tipo de correção ele fez em relação a sua opinião quanto à televisão, sugerindo que é a baixa qualidade da produção que a torna ruim. A única coisa que Fellini realmente nunca tolerou foi ver seus filmes passarem a ser exibidos na televisão entrecortados por comerciais! Contudo, admitiu que os produtos que os comerciais veiculam são como os produtores dos filmes, alguém tem de pagar.

Resumindo, Fellini pretendeu desafiar-se a realizar comerciais que considerasse criativos. No primeiro comercial para televisão, para o *Campari*, uma mulher entediada está num trem em movimento olhando para a paisagem do lado de fora da janela. Então outro passageiro pega uma controle remoto e começa a mudar as paisagens como se fosse uma grande tela de televisão. A mulher não demonstra interesse. Ele pergunta se a moça prefere uma paisagem italiana. Naquele momento surge na janela a imagem de uma grande garrafa de *Campari* próxima à torre inclinada de Pisa. Então a mulher fica feliz e animada.

No anúncio para o macarrão *Barilla* o cenário é parecido com o restaurante da primeira classe de seu filme *E la Nave Va*. Vemos um casal sentado à mesa trocando olhares, obviamente estão tendo um encontro. Os garçons são meio arrogantes e parecem estar marchando. O Maître se aproxima e começa a recitar os pratos do cardápio, em francês. Então a

mulher diz que deseja um Rigatoni (prato de massa tipicamente italiano). Todos os garçons suspiram aliviados, pois eram italianos fingindo ser franceses, e cantam em coro: "*Barilla*, *Barilla*". Então uma voz anuncia: "*Barilla* sempre faz você se sentir *al dente*". Quando relacionada ao macarrão, "al dente" significa "firme". Para mim a insinuação é clara, explicou Fellini: o prazer de comer e o prazer do sexo estão intimamente relacionados.

Fellini se disse surpreso pelo fato de seus comerciais para *Campari* e *Barilla* terem sido recebidos com a mesma expectativa de seus filmes. Foi até mesmo divulgado nos jornais que os anúncios de Fellini seriam veiculados na televisão. Na sequência, revelou ainda o cineasta, os anúncios foram avaliados e discutidos por ensaístas e críticos. Apenas um bom tempo depois, em 1992, surgiu o oferecimento para o anúncio do *Banco de Roma*. Tullio Kezich conta que naquele momento Fellini já estava inativo fazia uns dois anos. Todos o respeitavam, mas o alto investimento requerido por seus projetos e o baixo retorno de bilheteria espantava os investidores. Então Fellini agarrou esse oferecimento de trabalho e até enviou uma carta ao presidente do banco com sugestões, antenadas até demais com o "espírito do *marketing*" para alguém como ele, que sempre criticou a introdução indiscriminada de propaganda na programação da televisão:

> "Bancos, com suas dimensões monetárias austeras e mármore, o complexo de caixas e contadores, são percebidos mais com medo do que com respeito. E, portanto, com inevitável sentido de alienação. Por esta razão o conteúdo da mensagem precisa comunicar o exato oposto. O anúncio deveria fazer os bancos parecerem amigáveis, disponíveis e ansiosos por ajudar" (KEZICH, T. 2006: 391)

Fellini voltou a utilizar o tema do trem como no caso do *Campari*, mas deu um tratamento que lembra o trem saindo de um túnel em *Cidade das Mulheres* (La Città delle Donne, 1980). Como neste filme, um passageiro

acorda e percebe que um empréstimo bancário pode tornar seus sonhos uma realidade. Os três anúncios (contando seis minutos e dez segundos no total) realizados para o *Banco de Roma* são inspirados em vários sonhos que Fellini havia esboçado em seu Caderno de Sonhos ao longo da carreira.

No primeiro anúncio (sonho) Paolo Villaggio (grande cômico italiano, que estará presente em *A Voz da Lua*) está no trem quando entra num túnel ao som da música clássica de Rossini ao fundo. Então tudo começa a desmoronar. Evidentemente, o sonho virou um pesadelo. Villaggio cai da cama e se vê na presença de seu psicanalista (interpretado pelo ator espanhol Fernando Rey, muitos o conhecem dos filmes do também espanhol Luis Buñuel), que conforta seu paciente afirmando: "você terá bons sonhos agora, graças à segurança fornecida pelo Banco de Roma". As portas do banco se abrem e Villaggio está de pijama na cama e no meio do banco – Fellini recusou o convite para fazer o papel do psicanalista.

No segundo anúncio (sonho) Villaggio está vestido como um estudante colegial, numa roupa de marinheiro, seguindo uma beldade que desce para o porão. Um leão com olhos flamejantes aparece de repente diante dele, mas estranhamente a fera está chorando. Villaggio começa a chorar também. O diagnóstico do psicanalista: "porque você tem de manter um leão no porão, humilhando-o e degradando-o? Você precisa de segurança se deseja viver bem. No Banco de Roma..."

No último anúncio, que também é relatado no Livro dos Sonhos de Fellini, em 30 de outubro de 1974, Villaggio toma o café da manhã no campo em companhia da bela Anna Falchi. Subitamente, ele percebe que está na linha do trem enquanto a mulher, que já está em cima de uma árvore, avisa que um trem está chegando. Então o psicanalista aparece e explica: "Você não pode esperar que a situação melhore. Tenha certeza de estar seguro". A seguir surge a imagem do Banco de Roma. Desta vez, ao

contrário dos exemplos de *Campari* e *Barilla*, apenas vinte espectadores se interessaram em assistir aos anúncios quando foram exibidos no Festival de Veneza, em 9 de setembro de 1992 (Idem: 392-3).

O Melhor dos Mundos Possíveis

Já sabemos que algumas vezes o próprio Fellini declarou que *Ginger e Fred* era *A Doce Vida* dos anos 80, ainda que noutras ocasiões o tenha definido como "um filmezinho" (FELLINI, F. 2012: 115-6; KEZICH, T. 2006: 367, 372). Originalmente, *Ginger e Fred* foi projetado apenas como um episódio numa mini-série, envolvendo cineastas como Michelangelo Antonioni, Carlo Lizzani, Luigi Magni e contando com Giulietta Masina como estrela. Quando o projeto não se concretizou, Fellini decidiu transformar sua parte num longa-metragem – este foi o último projeto do cineasta envolvendo sua esposa. Na opinião de Tullio Kezich, a mensagem estóica de *Ginger e Fred* é que talvez não exista nada para compreender, temos apenas que viver e procurar fluir a vida como o personagem de Mastroianni em *A Doce Vida*, mesmo que ela não esteja indo para lugar nenhum. Já na opinião de Milicent Marcus, a continuidade entre a representação da cultura da mídia contemporânea em *Ginger e Fred* e a história do casal de dançarinos reunidos para uma dança final poderia ser mais bem compreendido no contexto do "hiperfilme" de Fellini.

Ao utilizar tal expressão, Marcus não pretende sugerir o mesmo tipo de movimento horizontal propiciado pela tecnologia do hipertexto, apenas aponta a construção de um filme intensificado que paira como um ideal platônico sobre dos trabalhos de Fellini. Contudo, a intenção de Marcus não se reduz a explicitar as obras deste hiperfilme, mas postular sua existência e afirmar sua centralidade numa interpretação de *Ginger e Fred*, já que tal hiperfilme constituiria o terreno comum tanto da sátira à cultura

pós-moderna quanto à evolução da história de amor entre Amélia e Pippo (MARCUS, M. 2002: 181-98).

Marcus afirma que a estratégia de Fellini na construção de seu hiperfilme consistia na reciclagem de temas de seu próprio passado cinematográfico para localizar a obra atual em relação a uma autobiografia permanente/processo metacinematográfico. Marcus nos sugere uma série de recordações reflexivas operando em *Ginger e Fred*, como os motociclistas em torno da discoteca *Satelit* que remetem aos motociclistas no final de *Roma de Fellini* (Roma, 1972), sem esquecer o farol surrealista (que vemos iluminando Giulietta em seu quarto de hotel) que Marcus enxerga como um correlato de torre de ficção científica em *Fellini 8 ½*. Através da procissão de anões, excêntricos, mulheres superdotadas e outras figuras grotescas que desfilam no programa de televisão *Ed Ecco a Voi*, Marcus sugere que *Ginger e Fred* incorpora toda uma história felliniana de alusões ao circo (*A Estrada da Vida*, *Os Palhaços* e *Julieta dos Espíritos*) e ao teatro de variedades (*Mulheres e Luzes*, *Os Boas Vidas*, *Noites de Cabíria*, *Roma de Fellini*) [→].

O mundo da fotonovela em *Abismo de um Sonho* (Lo Sceicco Bianco, 1952) será evocado na descrição de Fred como "irresistível em seu *pot-pourri* cossaco-cigano: acrobático, lânguido, afetuoso e selvagem". Mas apesar de todas estas referências, Marcus considerou ainda mais indicativo desse impulso de evocar um passado cinematográfico a escolha pelo cineasta de Giulietta Masina para o papel de Amélia Bonetti (Ginger), Marcello Mastroianni para o papel de Pippo Boticella (Fred) e Franco Fabrizi para o papel de Aurélio, o apresentador do programa de televisão. Em *Os Boas Vidas*, Fabrizi era um desocupado covarde, em *A Trapaça* (Il Bidone, 1955), uma figura de duas caras. Neste último filme Fellini já

[→] *Mulheres e Luzes* (Luci del Varietà, 1950), *Os Boas Vidas* (I Viteloni, 1953), *A Estrada da Vida* (La Strada, 1954), *Noites de Cabíria* (Le Notti di Cabiria, 1957), *Julieta dos Espíritos* (Giulietta degli Spirit, 1965).

cutucava os italianos. Na sequência da festa de Ano Novo, se olharmos com atenção veremos um homem absorvido pela imagem da televisão. Provavelmente não é uma imagem daquela própria festa (ainda não existe equipamento para isso em 1955), mas a cena remete claramente ao tipo de crítica que Jean Baudrillard faria décadas mais tarde: temos um homem numa festa que está assistindo às imagens de uma festa na televisão – e parece muito mais interessado na festa virtual do que na festa real. Para Milicent Marcus, quando os três aparecem no palco de *Ed Ecco a Voi*, eles se apresentam como uma filmografia viva, um quadro vivo da carreira de Fellini.

Marcus observou a ambivalência de Fellini em relação à televisão tanto no próprio discurso de Amélia quanto na auto-ironia do cineasta. Amélia admitiu fascinação pela televisão ao responder para um jornalista porque aceitou o convite para *Ed Ecco a Voi*, contudo reclamou ao telefone com sua filha: "é repugnante, um hospício, um circo eqüestre, anões, travestis". Ao mesmo tempo, é curioso que os termos que ela utiliza (postos por Fellini na boca da personagem) para denegrir a televisão tenham sido aplicados também para descrever o próprio cinema de Fellini: circo felliniano, circo de aberrações, caravana de anões, almirantes, travestis, imitadores, violinistas, intelectuais, imbecis, bandidos angelicais. Milicent Marcus também chamou atenção para a representação da luta entre o cinema e a televisão no quarto de hotel onde Amélia está hospedada. De um lado, a televisão ligada apresentando imagens, do outro um espelho onde ela não gostou de se ver e que passará a refletir as imagens emanadas do aparelho de televisão.

Embora Fellini tenha demonstrado interesse genuíno em trabalhar para a televisão, a experiência com *Os Palhaços* o decepcionou. No fundo, apesar de alguns elogios, ele realmente achava que na televisão o autor está morto e que a coisa toda é como um sedativo. Bem antes de realizar *Ginger e Fred*, o cineasta italiano já havia feito um balanço de sua experiência com a

televisão no livro *Fazer um Filme*. Salta aos olhos que já naquela época (o livro foi escrito na década de 1980) Fellini tenha descrito os telejornais como uma mistura de notícias e entretenimento, sem falar na programação televisiva dominical anestesiante. Fellini concluiu que tudo isso se encaixa como uma luva quando se trata de um povo infantilizado como o italiano – desde a muito o tema do infantilismo do italiano já vinha sendo abordado por Fellini (FELLINI, F. 2004: 183, 185). Muito antes de *Ginger e Fred* e de certas contemporizações no final de sua vida, Fellini definiu assim sua experiência com a televisão até os anos 80 do século passado:

> "Uma avaliação da minha experiência na televisão? No todo, foi uma desilusão de uma mediocridade singular: por um lado, ela não permite fazer cinema, ou pelo menos reduz de maneira notável as possibilidades expressivas, criativas e de organização; por outro, se oferece como um meio de aspectos e finalidades indistintos, hesitantes, imprecisos, pelo qual o experimento não tem nem a sedução nem o interesse da novidade, de uma pesquisa qualquer. Em suma, acredito de verdade que errei ao me deixar levar pela tentação de fazer televisão. Percebi ser preciso levar em consideração, examinar, contrabalançar uma série tão grande de condicionamentos que afinal não se sente mais nenhum desejo de experimentar" (Idem: 179)

Historicamente falando, o pesadelo de Fellini começou quando o monopólio estatal da televisão foi quebrado na Itália durante os anos 80. Foi quando o magnata da mídia Silvio Berlusconi começou a aparecer, submergindo o país numa espécie de orgia de consumo da mídia televisiva que parecia não temer qualquer forma de regulação. Concomitantemente a uma crise no Partido Comunista Italiano (PCI), incapaz de produzir uma política cultural que encampasse efetivamente a sociedade de massa que se formava no país, a falta de iniciativa política permitiu que a indústria cultural fosse engolida por oligopólios: concentração das editoras e da imprensa, desregulamentação da radiodifusão e o nascimento das primeiras redes privadas de televisão.

De acordo com Stephen Gundle, não existe maior prova da hegemonia da cultura empresarial do que a maneira que empresas como Fiat, Montedison e Olivetti assumiram o controle dos principais jornais e revistas. Personagem principal dessa novela, Berlusconi passava da construção civil para a publicidade e daí para o setor de televisão independente. Expulsou seus competidores e estabeleceu um monopólio com ramificação no setor de varejo (passando a controlar a loja de departamentos Standa e uma cadeia de supermercados) e, finalmente, na indústria editorial (engolindo grande parte do império Mondadori depois de uma batalha judicial) (GUNDLE, S. 2000: 169, 170, 188).

Para Gundle, o elemento mais importante nessa "revolução cultural" foi o desenvolvimento na Itália das redes privadas de televisão, capazes de atingir um vasto público com programação e propaganda. Gundle explica que a idéia de televisão de Berlusconi é totalmente norte-americana, ele não considera os telespectadores como cidadãos, mas como consumidores a serem entregues aos anunciantes – seu *Canale 5* era recheado de filmes norte-americanos e séries populares. Os católicos e os comunistas olhavam com horror para o que consideravam os efeitos devastadores de uma "revolução antropológica" realizada por Berlusconi. O PCI tentou fazer frente a esse processo, mas suas tentativas de compreender e retrabalhar em si mesmos a "cultura do efêmero" sempre esbarraram numa incapacidade de compreender os fenômenos sociais (no caso, a cultura de massa) que não estavam previstos em suas tradições e objetivos históricos.

Foi justamente quando a política de limitar os anúncios a pequenos intervalos entre os programas/filmes acabou sendo substituída por uma licenciosidade total em relação às interrupções para veiculação de propagandas. Ultrajado, Fellini criticou essa tendência, sugerindo que a ruptura da sintaxe do longa-metragem transformaria o espectador num idiota impaciente e criaria uma raça de iletrados. Numa atitude extrema e baseado nas leis de direitos autorais, o cineasta chegou a constituir

processos judiciais visando resguardar a integridade de suas obras (KEZICH, T. 2006: 367-8).

> "(...) [Os] jornais franceses estão na defensiva contra a invasão dos canais de televisão privada de Berlusconi e quase de forma unânime concordam que *Ginger e Fred* é uma denúncia do genocídio cultural da televisão. Outros acrescentam que o filme não é apenas contra a TV, mas um desafio a toda a sociedade contemporânea – um *Ensaio de Orquestra* II" (Idem: 371)

Não é por acaso, insistiu Marcus, que Fellini constrói o cenário do programa de televisão em *Ginger e Fred* inteiramente com espelhos. A seriedade filosófica da crítica do cineasta lembra as palavras de Jean Baudrillard contra o mundo da simulação que somente repete cópias de si mesmo, posto que o referente (o mundo real) ficou para trás há muito tempo. Os espelhos em *Ed Ecco a Voi* fazem do espetáculo televisivo um exemplo da arquitetura pós-moderna na interpretação de Frederic Jameson, onde a distorção e fragmentação das imagens refletem apenas a si mesmas.

As imagens que aparecem nos monitores de televisão espalhados pelos cenários de *Ginger e Fred* vomitam imagens e mensagens que o próprio Fellini produziu especialmente para esta função. De acordo com Marcus, elas apelam para uma versão degradada do "além" com o qual Gelsomina se comunicava (*A Estrada da Vida*), ou do contato místico de Julieta (*Julieta dos Espíritos*); da caminhada de Encolpio e Gitão vislumbrando convites de prazer (*Satyricon de Fellini*, Fellini - Satyricon, 1969); ou, ainda, das vozes que se comunicavam com Ivo Salvini (*A Voz da Lua*).

Mas o cinema também é simulação da realidade! Disso Fellini não tem dúvida. A própria dança de Amélia e Pippo nada mais é do que uma tentativa de reeditar as performances de Ginger Rogers e Fred Astaire na década de 1930. Acertadamente, Marcus conclui que a diferença entre a televisão e o cinema naquilo que diz respeito à autenticidade é mais de tipo do que de grau. A simpatia de Fellini pelo cinema não poderia levá-lo a celebrar esta ferramenta de trabalho como a apoteose do genuíno e do

verdadeiro, assim como o cineasta não pode condenar totalmente a televisão pela incapacidade dela em produzir significação. O que Fellini parece fazer é colocar as duas mídias num contínuo que se estende da referencialidade à simulação, onde o cinema se aproxima do pólo referencial sem nunca coincidir com ele, enquanto a televisão mergulha na auto-significação.

Enquanto isso Pippo dá voz à nostalgia de Fellini pelo referente, à sua nostalgia por uma arte que possa significar. Pippo surpreende Amélia ao explicar que a origem do sapateado está na necessidade que os escravos negros nos Estados Unidos tinham de se comunicar sem que os senhores percebessem. Desta forma, cada passo significava uma palavra ou mensagem: "cuidado", "espere", "eu amo você". Não havia ocorrido a Amélia que durante todos os anos que trabalharam juntos Pippo poderia estar dizendo que a amava através da dança. Marcus ressalta duas cenas no final filme em que Pippo e Amélia parecem chegar próximos a um desfecho feliz. Durante o apagão no palco abre-se uma janela de ar no meio daquele frenesi midiático de *Ed Ecco a Voi*, quando a escuridão permite instantes de intimidade entre os dois. Liberados da necessidade de se projetar em suas personas públicas e seus mecanismos de defesa, Amélia e Pippo se vêem recolhidos num momento inesperado de autenticidade. Subitamente a luz retorna e a mágica se desfaz na luz dos holofotes.

Na outra cena destacada por Marcus, Amélia e Pippo já estão na estação de trem de onde ela voltará para sua vida de viúva. Só agora Amélia descobre que a esposa de Pippo o deixou e que ele está livre! Quando alguma coisa poderia ser posta as claras, eles são interrompidos por admiradores solicitando autógrafos. Mas Pippo é incapaz de dizer diretamente algo como, "Amélia, eu preciso de você". Essa incapacidade evidencia a falha de comunicação na relação entre eles, ao mesmo em tempo que Amélia parece também ser incapaz de traduzir certos gestos de Pippo como uma súplica de amor. Afinal, conclui Milicent Marcus, o poder

de renovação da arte não sobrevive à dança (breve momento utópico em que a busca de Fellini obtêm sucesso) de Pippo e Amélia no palco de *Ed Ecco a Voi*. A dança não será capaz de alterar o curso de duas vidas entregues à solidão.

> "(...) É esta falha humana, essa inabilidade de escrever um final feliz para o casal da história, que proporciona a Fellini a ocasião para confrontar formas mais velhas de espetáculo – aquelas do *vaudeville* e do cinema de Hollywood dos anos 30 – em relação à cultura midiática pós-moderna, como uma maneira de dramatizar sua própria busca por uma arte genuinamente comunicativa e referencial na era da simulação" (MARCUS, M. 2002: 197)

Referências Bibliográficas

BONDANELLA, Peter. *The Films of Federico Fellini*. New York: Cambridge University Press, 2002.

CHANDLER, Charlotte. *I, Fellini*. New York: Random House, 1995.

FELLINI, Federico. *Fazer Um Filme*. Tradução Mônica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. *A Arte da Visão. Conversa com Goffredo Fofi e Gianni Volpi*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GRAZZINI, Giovanni. *Fellini par Fellini. Entretiens Avec Giovanni Grazzini*. Paris: Flammarion, 1984.

GUNDLE, Stephen. *Between Hollywood and Moscow. The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture, 1943-1991*. Durham & London: Duke University Press, 2000.

KEZICH, Tullio. *Federico Fellini. His Life and Work*. New York/London: I.B. Taurus, 2006.

MARCUS, Millicent. *After Fellini. National Cinema in the Postmodern Age*. Baltimore/ London: The Johns Hopkins University Press, 2002.

PETTIGREW, Damian. *I'm A Born Liar. A Fellini Lexicon*. New York: Harry Abrams Inc., 2003.

Roberto Acioli de Oliveira, graduado em Ciências Sociais (1989 - UFF), Mestrado e Doutorado em Comunicação e Cultura (1994 e 2002 - UFRJ). É autor de artigos em catálogos de Mostras de cinema, além de escrever para as revistas on-line *dEsEnrEdoS* e *RUA* (UFSCar-SP).

/ensaio

A VIDA É SONHO

Rodrigo Petronio

Pedro Calderón de la Barca nasceu no ano de 1600, exatos cinco anos antes da publicação da primeira parte do *Quixote*. Creio que o ponto central de *A Vida é Sonho*, considerada pelos especialistas sua obra máxima e também a que gozou de maior prestígio junto ao público e seus pares, seja o jogo entre os dados considerados reais, ou seja, tudo aquilo que cerca o protagonista Segismundo, e a hipótese sempre reiterada de que tudo talvez não passe de ilusão. É desse limiar entre *res* e *uerbum*, entre as palavras e as coisas, entre os fatos e a verdade poética que Calderón parece tirar a substância, a matéria-prima de sua peça. Qualquer referência à obra de Cervantes e à ilusão continuada de que padece o seu cavaleiro andante, não será mera coincidência. E talvez possamos dizer que não é ao *Quixote*, literalmente, que ela se refere, mas sim que ambas as obras ilustram exemplarmente a forma mental e os códigos artísticos de uma época: não *expressam*, de maneira instrumental, a realidade, mas *fundamentam* o real. E no que se baseiam essas afinidades?

Em primeiro lugar, em um tipo de distanciamento estóico que está o tempo todo quebrando a possibilidade de Segismundo tomar o que vive tal e qual. Encarcerado na masmorra pelo rei, seu pai, devido a uma premonição astrológica que o profetizava como o déspota que destronaria o poderoso, ele é submetido a uma simulação que, tirando-o do cativeiro e colocando-o no trono, quer testar se sua predisposição bestial confirma o que o sacerdote leu nos astros. Mas aqui há um paradoxo interessante: Segismundo se encontra em um estado bruto, adormecido sob uma aparência selvagem; mas quem o moldou assim não foi a Natureza, mas os

anos de confinamento preventivo a que as crenças religiosas o condicionaram. Sob esse ponto de vista, a peça de Calderón é uma obra de inclinação moralizante: dá-nos, ao fim e ao cabo, a humanização do protagonista, que perdoa aqueles que o puseram na condição que estava e passa a crer que a virtude só é alcançada se domamos em nós o ímpeto e o instinto, e se obramos bem, proposta que está dentro de uma chave de pensamento próprio à Contra Reforma, com o qual o autor se afinava. Espécie de teatro de formação, com pontos tênues de contato com o que posteriormente seria chamado de *Bildungsroman*, romance de formação, a obra de Calderón ilustra e mostra, na trama dos personagens, algo passível de ocorrer na vida real, e nos dá também os *exempla*: o domínio das paixões e a retidão do espírito são o único caminho para a bem-aventurança.

O crítico espanhol Marcelino Menéndez y Pelayo sugere que os personagens Rosaura e Clarín não têm consistência, e que suas primeiras falas, no início da obra, são metáforas vazias que predizem todos os possíveis defeitos estilísticos que haja no seu decorrer. Mas Pelayo, ilustre detrator de Góngora e do gongorismo, que usa para a sua desqualificação, estes sim, os argumentos mais vazios e desinteressantes aos quais pode se dedicar um homem da sua erudição, parece não perceber que é justamente dessa construção de metáforas levada a um alto grau e da versatilidade do verso de Calderón que se extrai a condição poética de uma ação que transcorre o tempo todo entre a imaginação e o fato, e que dão os alicerces para os belos monólogos de Segismundo. Calderón *nunca* poderia ter escrito *A Vida é Sonho* se guiando pelo estilo claro, ágil, volátil e popular de Lope de Vega, e se devemos recriminá-lo pelo excesso de artifícios de que lança mão, por que não fazê-lo também em relação a Lope, em virtude da completa ausência deles? Pontos de vista.

Quanto aos personagens Rosaura e Clarín, são o contraponto de uma invenção a várias vozes. Se os motivos que os levaram ao castelo de Segismundo são às vezes pouco verossímeis e até mesmo obscuros, seria

exigir demais de um artista querer que ele dê conta de desenvolvê-los com a mesma aptidão com que desenvolve o tema principal. Seria, em outras palavras, o mesmo que criticar Claudio Monteverdi por intercalar em suas obras orquestrais pequenos motivos que expiram em si mesmos.

Edmund Wilson diz que a obra demonstra a passagem alegórica das forças amorfas da Natureza e do embrutecimento às luzes da civilização, o que é uma interpretação sensível e justa. Só acrescentaria o seguinte: o próprio Calderón parece jogar, ainda que dentro de limites muito estreitos, com as próprias concepções de natureza humana e a sua contrapartida. Basta lembrar o excelente monólogo de Segismundo, onde ele compara a sua condição à da serpente, da ave, do peixe e do rio, e, em detrimento de sua humanidade iminente, parece equivalê-las, passagem que, por si só, já garantiria a inserção da peça entre as obras-primas da poesia lírica e dramática.

Atualizando o mito platônico da caverna, que serviu ao filósofo grego para demonstrar que, quando dentro destas, apenas podemos entrever as sombras que se projetam no seu interior e estamos presos às contingências do sensível, sem acesso ao sol atemporal da Idéia, *A Vida é Sonho* mostra o percurso de sujeição dos instintos rumo à beatificação concedida pelo perdão e o domínio de si. Diz-nos que a vida é efetivamente um sonho se não nos guiamos pela vontade de aceder à luz, que em um sentido amplo e metafísico é Deus, e em um restrito e político, os valores católicos e sua ética.

Rodrigo Petronio é editor, escritor e professor. É autor dos livros *História Natural* (poemas, 2000), *Transversal do Tempo* (ensaios, 2002) e *Assinatura do Sol* (poemas, Lisboa, 2005). É organizador do livro *Animal Olhar* Escrituras, 2005), primeira antologia publicada no Brasil do poeta português António Ramos Rosa, e dos três volumes das *Obras Completas* do filósofo brasileiro Vicente Ferreira da Silva (Editora É). Lançou, pela editora A Girafa, o livro de poemas *Pedra de Luz*, finalista do Prêmio Jabuti 2006. Foi congratulado com o Prêmio Nacional ALB/Braskem de 2007, com a obra *Venho de um País Selvagem*, publicada em 2009 pela Topbooks.

/ensaio

NA DESMEDIDA PELO PERIGO!
– Um ensaio acerca das aproximações entre Édipo Rei, de Sófocles, e Vestido de Noiva, de Nelson Rodrigues

Rodrigo Ségges Ferreria Barros

Pensar uma leitura em que sejam comparados *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Vestido de noiva*, de Nelson Rodrigues, pode parecer uma desmedida comum às ações do herói clássico a ponto de levá-lo a entrar em *hýbris*. Mesmo assim, como já declarou Stuart Hall, ao pensar a inserção dos estudos culturais no seio da literatura comparada, "Os perigos não são lugares dos quais se deve fugir, mas lugares na direção dos quais devemos ir." (Hall *apud* Moreiras: 2001, p.273). Portanto, a tragédia está declarada desde já na aceitação enunciativa desta comunicação. Corramos o risco do despedaçamento que o destino, findo o último argumento aqui exposto, pode proporcionar ao nos impormos diante ao mistério da esfinge discursiva: o que há de comum entre essas duas tragédias?

A pergunta de trabalho, então, pode ser o primeiro lampejo hipotético para lermos ambos os textos dramáticos. Mesmo longe da tradição clássica, abrigado no seio da produção literária moderna, Nelson Rodrigues, sem sombra de dúvida, batiza sua produção inovadora quanto às unidades aristotélicas da ação dramática como "uma tragédia carioca". Ao lermos detidamente cada um dos trabalhos, ficamos instigados a pensar que idiossincrasias são comuns ao texto rodrigueano a ponto de ele ser aceito como uma "tragédia".

Ainda que a maior semelhança esteja atrelada a uma obviedade, ela não pode ser descartada assim de antemão. A nomenclatura faz com *Édipo Rei* e *Vestido de noiva* se aproximem. Portanto, nesse primeiro momento, é preciso considerarmos a etimologia para a palavra "tragédia". Associado ao mito de Dioniso – deus grego cujo nascimento muito se assemelha a de um herói clássico, porque é fruto da relação entre o deus Zeus e a princesa tebana Sêmele –, o termo em discussão, segundo Brandão (2009, p.10) derivaria de "tragoidía"= "trágos (bode) + "oidé" (canto) + "ía"(ia), que resultou no latim "tragoedia" e tragédia em português. As versões acerca do mito de Dioniso não deixam uma leitura unívoca para o elemento "bode" em sua associação com o deus do vinho e da mania. Há uma versão na qual se é narrada a entrega de Dioniso ainda bebê para que os sátiros – seres mitológicos formados com uma metade homem e uma metade bode – o criassem, protegendo, desta forma, o pequeno filho de Sêmele da fúria implacável de Hera, esposa de Zeus. No entanto, há uma outra corrente que acredita que tragédia foi assim denominada em função de um bode sagrado que se sacrificava a Dioniso, bode que, como explicita Brandão, "[...] era o próprio deus, no início de suas festas, pois, consoante uma lenda muito difundida, uma das últimas metamorfoses de Baco, para fugir dos Titãs[→], teria sido em bode, que acabou também devorado pelos filhos de Úrano e Geia. Devorado pelos Titãs, o deus ressuscita na figura de 'trágos theios', de um bode divino: é o bode paciente, o *pharmakós*, que é imolado para purificação da *pólis*." (Brandão: 2009, p. 10). Essa ideia de *pharmakós* está associada à necessidade de uma vítima sacrificial, cuja vida é sacralizada para que alguma "mancha", ou castigo dado pelos deuses aos homens, seja perdoado. Seria necessário, aqui, que salientássemos como Édipo, ao ter consciência de ser o indivíduo parricida e incestuoso – signo, então, dos

[→] Os Titãs, a mando de Hera, tinham o propósito de despedaçar o fruto da união adúltera entre Sêmele e Zeus.

males por que vem passando seu reino –, age como "bode expiatório" a fim de fazer cumprir sua palavra de promessa em salvar Tebas da miséria?

Retomando a intenção comunicativa enunciada no parágrafo acima, como queremos fazer perceber, nas celebrações realizadas em Atenas em homenagem a Dioniso, os partícipes das festas embriagavam-se e dançavam disfarçados como sátiros, que eram concebidos pela imaginação popular como "homens-bodes". Devido a isso, então, a inserção do étimo "trágos" na composição da palavra-elo entre as obras *Édipo rei* e *Vestido de noiva*. Ao pensar a etimologia, mesmo que laconicamente, somos levados a pensar a semelhança entre esses dois textos em sua estrutura dramática, estrutura essa apresentada por Aristóteles em sua *Arte Poética*.

Na Grécia, como observa Brandão, as correntes religiosas mais arcaicas existentes entravam em conflito brutal com a aristocracia e com a religião oficial da polis. Dioniso não é um deus olímpico. Pelo contrário, ele é um deus ctônico, associado aos instintos mais viscerais e elementares do ser humano. Em virtude disso, nessas correntes arcaicas, havia uma prática ritualística em que pela "sede de conhecimento contemplativo (*gnôsis*), purificação da vontade para receber o divino (*kátharsis*) e libertação desta vida 'geradora', que se estiola em nascimentos e mortes, para uma vida de imortalidade (*athanasía*)." (Brandão: 2009, p.11). Em festas dedicadas ao deus do vinho, como descrevemos anteriormente, os devotos de Dioniso, ao caírem desfalecidos e embriagados nas celebrações, acreditavam sair de si mesmos em uma espécie de êxtase. Essa saída de si implicava na superação da condição humana, porque haveria a conjugação do homem, simples mortal, com a imortalidade do deus. Era a entrada do homem em Dioniso! Isso só era permitido com o estado de êxtase e de entusiasmo. Comungado com a imortalidade, então, o indivíduo se tornava um *anér*. Em outras palavras, o mortal se transforma no herói, indivíduo que ultrapassa a medida de cada um. Para não deixar que nossa leitura se perca em tantos pontos teóricos, reforçamos, antes de mais nada, portanto, que essa é a

transformação por que passam os personagens Édipo e Alaíde. Aquele primeiro, ao entrar em Tebas, depois de derrotar a Esfinge, trava, sem saber que ele vem a ser seu pai biológico, uma batalha contra Laio, matando-o. Cometido o parricídio, Édipo desposa Locasta, sua mãe biológica. É preciso, então, assumir as consequências drásticas dessa desmedida, dessa inserção no papel de *anér*. Por outro lado, Alaíde encarna o papel de *anér*, ao se dedicar ao jogo amoroso contra o namorado da própria irmã. Não há indícios concretos quanto ao fato de ela estar sob os domínios do que sua imaginação criou ao ler os diários de Madame Clessi, prostituta cujo diário fica numa das dependências da casa para qual se mudara a família de Alaíde. Não temos como precisar se essa personagem de Nelson Rodrigues tem para si a ideia de tomar Clessi como postura social a ser seguida. Como todos sabem, *Vestido de noiva* transcorre na maior parte dos atos dramáticos no plano da alucinação, oscilando entre memória e as imagens que são contornadamente alteradas pela capacidade ficcionalizante da linguagem ao inseri-las no cabedal de itens lembrados. Mesmo assim, sem temer mais uma vez o perigo, afirmamos que Alaíde está fascinada pela imagem que representam os jogos amorosos de uma mulher solta das amarras sociais da época. Mesmo hoje, em pleno século XXI, há, em torno da prostituta, uma atmosfera de repulsa e fascínio. O contexto social da peça de Nelson Rodrigues está inserido no início do século XX, numa das cidades do Rio de Janeiro. Portanto, ao se interessar pelo namorado de Lúcia, Alaíde assume para si o papel de *anér*, uma vez que escapole de sua medida, medida essa de cunho sociopolítico para o cenário carioca da época em que transcorrem as ações dramáticas de *Vestido de noiva*. Alaíde é uma adúltera, pois conquista o namorado da própria irmã, conseguindo, com isso, casar-se com ele. Tanto Édipo quanto Alaíde atingem, pela desmedida, a inserção na imortalidade. Nesse ponto, queremos tomamos como "imortalidade" o feito de ambas as personagens constituírem, ainda hoje, seres de um discurso literário que atravessa os tempos. Sendo assim, essa percepção de

imortalidade não é conhecida por essas duas criaturas. Apenas nós, leitores de *Édipo Rei* e de *Vestido de noiva,* somos capazes de entender como a transformação em *anér* mantém, ainda na contemporaneidade, sua função de partilha da imortalidade, comum aos deuses, no caso, comum a Dioniso.

Todavia, essa ultrapassagem da medida acarreta, tanto para Édipo, quanto para Alaíde, o cumprimento de um destino trágico. Como explica Brandão (1999, p. 11), o *anér*, pela desmedida, se torna, de fato, um *hypocrités*, aquele que responde em êxtase e entusiasmo, isto é, o ATOR, um outro. Sendo assim, a ultrapassagem da medida que cabe a cada um é uma desmesura, é uma *hybris*, ou seja, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais. Por isso, o herói, o ator... o *anér* precisa cumprir seu destino trágico, precisa se tornar êmulo dos deuses. Fica, portanto, entregue às garras da *moira* – o destino cego e implacável. No caso de Édipo, ao ter consciência de que é o responsável pela miséria que assola Tebas, ele arranca os próprios olhos, deixando o reino. O rei se sacrifica em nome da sua promessa, em virtude de seu povo. Édipo termina como um andarilho cego. Por outro lado, Alaíde cumpre seu destino trágico por meio de uma fatalidade. Mesmo sob o risco de ameaça de morte, como lhe participa Lúcia, momentos antes do casamento da irmã com o antigo namorado, Alaíde não desmancha o casamento. Assume, com isso, a ideia de relações amorosas às escondidas entre a irmã e Pedro. Mais do que isso, Alaíde assume os riscos de ser morta como prometera Lúcia, ao revelar à irmã os planos que mantém com o cunhado acerca do assassinato da leitora dos diários de Madame Clessi para que, com isso, Lúcia possa, enfim, se casar com o antigo namorado, Pedro! No entanto, se esse destino cruel seria realizado em termos de ações dramáticas ao longo da tragédia, não é permitido ao conhecimento do espectador. Alaíde, numa ironia do destino, é brutalmente, numa das ruas da Glória, bairro do Rio de Janeiro, atropelada por um bonde cujo chofer foge sem préstimos de socorro à vítima. Dessa forma, dá-se o enquadramento trágico, portanto, a tragédia só

ocorre quando ultrapassa-se o *métron*, a medida de cada um. É curioso notar a presença simbólica do vestido de noiva, que dá nome à tragédia rodrigueana. Ele parece funcionar como item discursivo que dá unidade aos três momentos da peça: Madame Clessi, Alaíde e Lúcia. Magistralmente, no fim do terceiro ato, Alaíde, depois de sepultada, surge fantasmagoricamente vestida de noiva, passando, assim, o buquê de noivas à sua irmã, que também se encontra vestida de noiva, às vésperas de casar-se com Pedro. Nesse momento, parece que se cumpre a maldição familiar comum ao destino trágico. Apenas para contextualizar, no mito grego, está predestinado a cumprir a maldição que se abate sua família desde antes de seu nascimento, na época ainda, de seu avô paterno. Será que Lúcia, ao casar-se com Pedro, ao utilizar o vestido de noiva, conseguirá ser feliz? Pelo visto parece que não, pois aceita das mãos de Alaíde a continuidade dessa, como queremos apresentar com nossa leitura, maldição familiar em torno da casa em que Lúcia e a irmã cresceram. Numa jogada de mestre, essa abertura de leitura não tem em *Vestido de noiva* indícios em texto para que se justifique a existência da imagem fantasmagórica de Alaíde pós-túmulo. Não é gratuito, por outro lado, que a maioria dos atos da peça de Nelson Rodrigues transcorra no plano da alucinação. Será que Lúcia seria, como a irmã, vítima da mesma atitude imaginativa ao construir, a partir da experiência da realidade e da memória, um contexto no qual a vida espiritual consiga ser aceita com coerência? Nelson Rodrigues, como um exímio artista, deixa em aberto, preferindo, fechar sua tragédia carioca da mesma forma que a começou: permeada pelo insólito!

Por fim, apenas a título de desfecho para este presente ensaio, temos de trazer à discussão, ainda, algumas considerações aristotélicas para a *tragédia*, buscando com isso perceber sua função e sua natureza. Com isso, tentamos, mais uma vez, perceber as aproximações – ou distâncias – entre *Édipo Rei* e *Vestido de* noiva.

Aristóteles, em sua *Arte Poética*, propõe uma clara divisão entre os gêneros literários "tragédia" e "epopeia". Com essa intenção, o filósofo grego define a tragédia como a representação de uma ação grave de alguma extensão e completa:

> em linguagem exornada, cada parte com o seu atavio adequado, com atores agindo, não narrando, a qual, inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. Chamo linguagem exornada a que tem ritmo, melodia e canto; e atavio adequado, o serem umas partes executadas com simples metrificação e as outras, cantadas. (Aristóteles: 2003, p. 24)

A tragédia, por meio da mimese e da catarse, seria a imitação de realidades dolorosas. Arriscamo-nos afirmar que é a possibilidade, na ação dramática das peças, de haver a transformação dos elementos humanos em *anér* que caracterizará a tragédia como um gênero para ser colocado em ação por meio da palavra, ou seja, por meio do *diálogo*. A ritualização da palavra em ação, em cena, em diálogo, proporciona deleite, prazer e entusiasmo. É a saída da forma bruta comum ao mito, ou ao enredo. Sendo assim, atualizamos, na mimese e pela catarse da tragédia, a experiência de êxtase e de entusiasmo sem que pratiquemos uma desmedida, sem que realizemos a *hýbris*. Para Aristóteles esses desfechos dolorosos, trágicos, são mimese, pois a "imitação" (mimese), que é apresentada por via poética, não é real, se constitui num plano artificial, mimético, que são "[...] valores pegados à realidade, pois arte é uma realidade artificial." (Brandão: 2009, p. 13), que não é moral ou imoral, é, simplesmente, arte. Em relação à função catártica, a tragédia despertaria, em linguagem médica grega, uma purgação ou uma purificação, bastante condizente com tais emoções, terror e piedade, compaixão. Como espectadores, aliviaríamos nosso desejo de entrar em entusiasmo e em êxtase por meio do contato com a obra trágica! Por isso, para comprovar nosso argumento, invocamos as palavras de Brandão quanto a essa ideia:

> As paixões arrancadas assim de sua natureza bruta alcançam pureza artística, tornando-se, na expressão do Estagirita, uma alegria sem

> tristeza. Destarte, os sentimentos em bruto da realidade passam por uma filtragem e a tragédia 'purificada' vai provocar no espectador sentimentos compatíveis com a razão. Assim poderá Aristóteles afirmar que a tragédia, suscitando terror e piedade, opera a purgação própria a tais emoções, por meio de um equilíbrio que confere aos sentimentos um estado de pureza desvinculado do real vivido. (1999, pp. 13-14).

Ademais, Aristóteles (2003, pp. 31-32) delimita o caráter do herói trágico e a causa de sua transformação, pois, como ele aponta, a estrutura da tragédia é complexa, em que são imitados fatos inspiradores de temor e pena. A transformação de que fala Aristóteles quanto aos heróis trágicos pode ser relacionada, como já argumentamos anteriormente, à aceitação de que se cumpra o destino trágico e implacável sobre o qual nem Édipo e Alaíde têm controle. Ao entrar em desmedida, cabe, assim que dado ao conhecimento desses heróis, caminhar em direção ao cumprimento dessa desdita.

Em relação à complexidade, a obra de Sófocles mantém a ação dramática numa estrutura linear em que são apresentados início, meio e fim. Mas, mesmo assim, essa linearidade não permite ao herói o conhecimento antecipado de seu destino trágico, que se encontra desde já fechado. Apenas ao leitor é compartilhado, por meio do raciocínio dedutivo, provavelmente, esse destino trágico a ser experimentado pelo herói ao decorrer da peça. Por essa razão, à medida que as ações são colocadas em cena, o público vai experimentando a angústia de ter suas suspeitas confirmadas, colocando, assim, em prática, o temor de ter descoberto desde muito antes, como será o fim desse herói. No entanto, em *Vestido de noiva*, há outra complexidade. Nelson Rodrigues inova a realização da ação dramática na tragédia. As peripécias de Alaíde não transcorrem linearmente. Início, meio e fim não são mantidos. Mais do que isso, o espectador, ao decorrer da montagem da peça, tem de lidar com um cenário dividido em três partes: planos da alucinação, da memória e da realidade, que, em muitos momentos, deixam simultaneamente em cena a ação dos

personagens. Seria, como entendemos, uma forma quase cinematográfica, em *flashes*, da realização dramática da tragédia. Parece-nos, portanto, que Nelson antecipa um pouco de como as produções midiáticas nos filmes vão desenvolver e apresentar seus enredos.

Fora isso, precisamos apresentar, também, um pouco da linguagem com que é construída a peça *Vestido de noiva*. Muito diferente de *Édipo Rei*, não há uma linguagem exornada, trabalhada em sua plasticidade musical, rítmica. A peça de Nelson Rodrigues opera com uma linguagem mais próxima da coloquialidade comum ao padrão de registro da variação carioca. Além disso, há forte presença de tons nonsenses, como o diálogo, no plano da alucinação, em que Lúcia diz à própria mãe o horror que sente pelas excessivas crises de suor que sua progenitora experiência.

Sem a pretensão de entender que a discussão realizada neste ensaio, a fim de pudéssemos comparar, numa leitura, *Édipo Rei* e *Vestido de noiva*, tenha se esgotado, pelo caminho em busca do perigo, por ora, deixamos calar nossa tentativa de desmedida. Mais uma vez, como tudo que na tragédia de Sófocles e na de Nelson Rodrigues se impõe em imagens literárias, afirmamos, pelas palavras de Édipo, que não só *Vestido de noiva* e *Édipo Rei*, mas também este ensaio, "a vida termina onde começa.". Depois de termos ritualizado as palavras em ação, seja na leitura das peças consideradas, seja por você, leitor, na comunicação deste ensaio, preferimos o arrebatamento do entusiasmo e do êxtase na medida de nos lançarmos ao silêncio da linguagem literária!

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A poética clássica.* BRUNA, Jaime (trad.). São Paulo: Cultrix, 2003.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro grego: tragédia e comédia.* Petropólis, RJ: Vozes, 2009.

MACHADO, Lizaine Weingärtner. "Édipo Rei: aproximações do texto ao filme". In: *Revista Desenredos, ano IV, número 14.* Piauí- Teresina: jul.-ago.-set. 2012, pp. 1-18. Disponível em

http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/14-Artigo-Lizaine-Edipo.pdf, acesso em 01/03/2013.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença. A política dos estudos culturais latino-americanos*. REIS, Eliana L. de Lima; GONÇALVES, Gláucia Renate (trad.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

RODRIGUES, Nelson. *Vestido de noiva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

SÓFOCLES. *Édipo Rei*. NEVES, Paulo (trad.). Porto Alegre: L&PM, 2010.

Rodrigo Ségges Ferreria Barros é mestrando em Teoria Literária da Faculdade de Letras da UFRJ.

/resenha

RESISTIR À BIOGRAFIA

Bruno Omar de Souza[→]

MALCOLM, Janet. *A mulher calada. Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia.* Trad. Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, 235 p.

Assim como aquele que escreve reconhece no ato de sua escrita, o movimento irresistível com que a linguagem resiste ao ir formando a narrativa e, do mesmo modo, faz-se consciente da impossibilidade de reduzir o objeto narrado a um instantâneo, imagem fixa, identidade una e indivisível, um biógrafo deve reconhecer que toda biografia não pode nunca deter uma narrativa incorruptível da vida do biografado. É essa dinâmica: incapacidade de impor em termos de fixação a vida narrada e, mesmo assim, reclamar um estatuto de verdade que compele a narrativa biográfica a mobilizar, na própria linguagem movediça da qual faz uso, efeitos de incontestável veracidade. O gênero biográfico, por isso, possui estranha afinidade com os estudos históricos. De certo modo reclama participação em seu amplo território, lançando mão de seus códigos, conceitos e categorias para dimensionar as diferentes durações das vidas individuais de que trata; em contrapartida, quase sempre parece rechaçado pelos acadêmicos, acusado de abusar da literariedade. Argumento este que não deve somente ser tomado como acusatório; muitos biógrafos mantêm e mantiveram relações conspícuas com o mundo acadêmico. Nos Estados Unidos não era incomum que autores de biografias de escritores ascendessem a postos em instituições de ensino, em cursos de literatura.

[→] Mestrando em História Social da Cultura pela PUC-Rio.

Essa acusação que se imputava - e, porque não seria ainda imputada? – à biografia, que a coloca como um discurso que assume sua forma no interregno entre história e ficção sempre proporcionou o levantamento de questões sobre a legitimidade e validade dos escritos biográficos. No mercado editorial contemporâneo grassam as narrativas biográficas e autobiográficas, tornando-se um dos gêneros mais rentáveis e tendo títulos figurando nas listas de mais vendidos. Acompanhados da categoria "livros de não ficção", que, por si mesma não esclarece muita coisa, estas narrativas tendem a assumir um componente de verdade que se pretende automática e evidente quando anunciada. Mas, como toda e qualquer verdade, resiste em se evidenciar nos distintos registros discursivos de nossa vida cotidiana exigindo antes uma demorada inquirição de sua legitimidade ao apresentar-se enquanto verdadeiro. Não seria menos legítimo se nos perguntássemos se narrativas biográficas e autobiográficas apesar de se referirem às vidas de pessoas evidentemente existentes, não conteriam tantos elementos ficcionais quanto narrativas declaradas como fictícias?

Essa questão articula-se com vários problemas os quais enfrenta o biógrafo diante do que resta de seu biografado, e é a partir dessa colocação que gostaria de começar a tratar do livro de Janet Malcolm, *A mulher calada – Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia*. O ensaio, escrito pela jornalista americana e contribuinte da revista literária *New Yorker*, publicado originalmente em 1994, nos Estados Unidos, e lançado recentemente (2012) no Brasil pela Companhia das Letras, com tradução de Sergio Flaksman, propõe um mosaico de questões como estas, tratando de avançar naquilo que estabelece como "os limites da biografia", a partir das narrativas biográficas feitas da poetisa americana Sylvia Plath, casada com o também poeta, Ted Hughes, e que se suicidou em sua casa, na Inglaterra, em 1963. Por muitos motivos, Sylvia Plath parece ser para a autora, exemplo paradigmático da clivagem que constitui a biografia como um

discurso errante, não suscetível de fixar uma identidade verdadeira do biografado.

Ao analisar os diferentes registros biográficos escritos sobre a poetisa desde sua morte, a autora demonstra com sagacidade e sutileza de argumentos o quanto sua morte impregnou o modo como tais narrativas pretenderam ordenar suas experiências vividas, atribuindo a ela a identidade de uma "femme" melancólica e incompreendida, atravessada por crises agudas de depressão e arrastada ao sofrimento pelo casamento mal sucedido com Ted Hughes. Do mesmo modo, a autora trabalha com bastante sensibilidade a figura chave de Hughes, ex-marido e detentor do espólio literário de Plath, que de forma unânime, se retrata como o antagonista de uma história conjugal em que o parceiro afetivo da poetisa era, sem dúvida, a causa psicológica de seus problemas e, após sua morte, torna-se o censurador de correspondências e trechos de poemas inéditos da esposa, quando assaltado pelo primeiro biógrafo à sua espreita. Sylvia Plath, após sua morte, tornou-se um ícone de biografias e Ted Hughes e sua irmã, Olwynn Hughes, ironicamente tiveram suas vidas envolvidas pelas vidas de Sylvia Plath, escritas por seus biógrafos.

Manifestando sua simpatia pelas figuras que, por questões de contingência, se tornaram também personagens para os biógrafos de Plath, isto é, o "casal" Ted e Olwynn Hughes, Janet Malcolm apresenta-se como uma autora preocupada em sempre suspender a verdade que teima em manchar a narrativa, a partir do envolvimento incontornável que liga autor, leitor e texto. Natural que assim seja; Malcolm não pretende escrever mais uma biografia sobre Plath e os irmãos Hughes, mas investigar como a produção de um discurso mítico sobre a poetisa, capaz de transtornar as vidas reais (sic) de pessoas ligadas a ela diretamente, constitui a base motora do próprio gênero biográfico, suas dificuldades e resistência a se enquadrar num regime discursivo que implique na afirmação absoluta da verdade do narrado.

Ao fazer isso, Janet Malcolm está nos informando que mesmo em biografias, cuja narrativa pode ser regulada pela menor ou maior falsidade do relato segundo uma série de procedimentos: entrevistas, estudo de fontes em arquivos, cotejamento de versões conflitantes, etc., há sempre um componente de inexatidão que teima em lançar a biografia no, aparentemente indesejável, filão de livros de ficção. Sua investigação acerta na exata medida em que pondera a respeito do estatuto discursivo da biografia, recusando lhe atribuir, antecipadamente, um selo de verdade e questionando a própria ideia de que a Sylvia Plath que viveu, escreveu poemas e em seguida decidiu pôr fim à própria existência seja compatível com aquela que figura em suas muitas biografias. Paradigma, portanto, de um clima de incerteza acerca da epistemologia em que se insere o texto biográfico, Sylvia Plath, como fica sugerido logo no título atribuído ao ensaio, jamais poderia deixar de ser somente uma "mulher calada". Calada em vários sentidos: primeiro, pelo gesto de por termo à sua vida; segundo, pelos biógrafos que lhe dedicaram tempo e vida em exaustão para registrar as experiências de vida; e terceiro, pela própria posição ocupada em relação ao ex-marido, Ted Hughes que, na ânsia de os biógrafos de Plath demonstrarem sua parcela de culpa na morte física e nas dificuldades colocadas em relação à circulação de seu espólio literário, sacrificavam-na amplificando a imagem do marido como elemento negativo, incorporado à história de Plath.

Em muitos sentidos, Janet Malcolm descreve como Sylvia Plath resiste à biografia, escapando, deste modo, da fixação paranoica de uma imagem estável a que a categoria sujeito foi imposta nas sociedades modernas. Para a maioria dos biógrafos literários, o personagem biografado constitui exemplo de uma subjetividade unívoca que não se divide, fixando, por conseguinte, uma imagem que pretende ser a totalidade do sujeito. E, no entanto, sabemos que nossas identidades são múltiplas, heteróclitas e movediças, que os sujeitos são partícipes da ação subjetiva de constituição

de suas identidades fraturadas; símbolo do desenraizamento de cada indivíduo. Considerados como problemas para o texto biográfico, a evidenciação de que o sujeito sempre procura resistir à fixação imagética que a biografia lhe impõe, põe em tempo de claudicação a suposição que alimenta o biógrafo quanto à sua suposta neutralidade e distanciamento do objeto biografado. A razão de se pretender que a biografia seja uma narrativa impessoal isenta de interesses e interpolações de ordem subjetiva, é o que faz evidentemente nos sentirmos diante de algo crível e indubitável quando estamos lendo biografias, conclui Malcolm em certa altura de seu ensaio.

Importa para aqueles que se preocupam com que o registro do passado não seja feito apenas por historiadores profissionais, mas que abranja diferentes registros de modo legítimo, que o tipo de possessão do passado a que se atribui um biógrafo seja submetido à análise e, neste sentido, o enlace que a biografia propõe no cruzamento entre o ficcional – porque nunca está garantido de antemão que o sujeito que se tenta fixar na narrativa seja nada menos que uma "ficção" do biógrafo – e o histórico – porque anseia por traçar as diferentes durações que cruzam a existência do indivíduo no tempo social, compondo um saber - produz um gesto narrativo contendedor de um estatuto híbrido, símbolo da territorialidade suspeita da biografia, mas que assim como no caso da história, reclama nossa consciência da alteridade histórica que firma o contrato de credulidade que tratamos de por entre nós – leitores circunstanciados por uma historicidade e posição histórica específicas – e no caso da ficção, que procura suspender nossa suspeita de inverossimilhança ao mesmo tempo em que nos lança na contracorrente de seu discurso, lembrando-nos de que é pura mímesis e jamais estado duplicado da realidade histórica do biografado e, portanto, inverificável a menos que fruída como produto disposto à sensibilidade e ao sensível.

Será nossa própria consciência do ficcional como estatuto discursivo que nos impede de suportar a identificação da unidade textual da biografia como narrativa que "ficcionaliza" as vidas biografadas ou o status de impropriedade que atribuímos ao ficcional advém exatamente da tentativa de encontrar estratégias na linguagem que limpem as entradas subjetivas e ilusórias de narrativas históricas que se propõe, enquanto tal, arriscar uma mímesis do objeto investido? O ensaio de Janet Malcolm está cheio de pontos de interrogação que nos levam a considerar problemas desta ordem. O interessante do livro não está apenas nas muitas páginas que dedica à Sylvia Plath, mas na iluminação que lança sobre o discurso do biógrafo, rompendo com as exatidões pretendidas, a neutralidade obsequiosamente observada em prefácios de biografias, esperança última de creditar legitimidade ao texto.

O ensaio de Malcolm demonstra à luz sutil de uma teoria contemporânea da narrativa, que não existe impermeabilidade em qualquer texto. Que os limites da biografia estão na intersecção entre a história, a ficcionalidade e a mitografia. Que nosso anseio pela "Sylvia Plath real" não é senão um engano. Engano que se desfaz com muita elegância nas páginas de *A mulher calada*. Por tudo isto, o livro compreende um breviário de questões relacionadas à apropriação dos passados históricos, em registros distintos de escrita, no limite da resistência de narrativas que à semelhança das vidas reais dos biografados, tendem sempre a eludir mais do que expor. E, deste modo, toda escrita biográfica é, também, um exercício de resistência à subtração absoluta daquele que é narrado.

/artigo

A TRAJETÓRIA DO HERÓI NEGRO EM "AMÉRICA NEGRA"

Antonia Pereira de Souza[→]

> A poesia negra é um discurso de fronteira que se propõe a recuperar a identidade, a história, a memória, "a imagem-lembrança" dos nossos antepassados negros, abrindo caminho para a reconstrução da identidade e a auto-estima de homens e mulheres da diáspora negra das Américas.
>
> Elio Ferreira

RESUMO

Através da análise do poema "América negra", de Elio Ferreira, discute-se neste artigo, a reconstrução da identidade do negro, desde a fragmentação de sua identidade, quando era capturado na África e traficado para o Brasil; os trabalhos a que era submetido, e as lutas pela liberdade e pela ascensão social até hoje, como marca da consciência de seu papel na sociedade e de que sua busca por uma vida melhor é inerente à reconstrução da identidade desta raça. A fundamentação teórica é baseada nas ideias de Zilá Bernd (1988), Stuart Hall (2003) e Frantz Fanon (1983), além dos estudos de Elio Ferreira (2005) e de Eduardo de Assis Duarte (2005).

PALAVRAS-CHAVE: Reconstrução. Identidade. Poesia negra. Negro.

ABSTRACT

Through the analysis of the poem "América negra", of Elio Fereira, it is argued in this article, the reconstruction of the identity of the negro, since the fragmentation of its identity when he was captured in Africa and trafficked for Brazil; the works the one that was submitted, and the fights for the freedom and the social ascension until today, as mark of the conscience of its paper in the society and that its searchs for a life more good is inherent the reconstruction of the identity of this race. The theoretical framework is based the ideas of Zilá Bernd (1988), Stuart Hall (2003) and Frantz Fanon (1983), including studies of Elio Ferreira (2005) and Eduardo de Assis Duarte (2005).

KEYWORDS: Reconstruction. Identity. Negro poetry. Negro.

[→] Antonia Pereira de Souza é Mestre em Letras, na área de Estudos Literários, pela Universidade Federal do Piauí – UFPI e Doutoranda em Letras, na área de Literatura e Cultura, pela Universidade Federal da Paraíba – UFPB.

INTRODUÇÃO

O poema "América negra", de Elio Ferreira, narra a trajetória do negro desde sua origem na África, menciona as perseguições e violências sofridas por ele, ao ser capturado naquele continente, descreve a viagem para a América e sua chegada ao Brasil, além de sua vida neste país até o século XXI. O texto de Ferreira é uma epopeia negra ou antiépica, porque o negro é "elevado à categoria de herói cujos feitos serão exaltados" (BERND, 1988, p. 80). Não ressalta o sofrimento do negro, mas sim a capacidade que ele tem de enfrentar as adversidades com coragem, bom humor e até uma pitada de deboche.

O texto de Ferreira está dividido em dez cantos dos quais serão analisados, neste artigo, trechos dos cantos de dois a dez, com o objetivo de mostrar alguns aspectos da reconstrução da identidade do negro no Brasil, haja vista que sua identidade fragmentara-se quando esse foi retirado de seu continente de origem.

A fundamentação teórica deste artigo é baseada nas ideias de Zilá Bernd (1988), Stuart Hall (2003) e Frantz Fanon (1983), além dos estudos de Elio Ferreira (2005) e de Eduardo de Assis Duarte (2005).

FRAGMENTAÇÃO E TENTATIVA DE RECONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DO NEGRO

No poema "América negra" percebe-se a fragmentação da identidade do negro, através da força "porrada", tirando-lhe a tribo, a família, a religião e mostra também a tentativa de reconstruir uma nova identidade: agora como escravo, uma mercadoria vendida nos mercados, mas mesmo assim com um tom questionador, não de passividade. Esse efeito é adquirido

principalmente porque o eu lírico se manifesta na primeira pessoa do singular:

> De mim, tiraram quase tudo:
> o meu nome tribal,
> o nome do meu pai, mãe, irmãos
> e avós na base da porrada.
> Me deram um nome estranho:
> um nome cristão.
> Tentaram me desumanizar, apagar meu passado:
> a memória dos meus ancestrais.
> Américas,
> fiz a travessia do Atlântico.
> Cheguei ao Brasil como escravo:
> fui vendido nos portos e mercados.
> Eu venho da África, acorrentado
> no porão de um navio negreiro
> (FERREIRA, 2004, p. 51).

Conforme Stuart Hall (2003), a identidade é construída e modificada "num diálogo contínuo com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem" (p. 11). É da interação entre o eu negro e a sociedade brasileira que ele tenta reconstruir sua identidade consciente dos valores do Brasil, como um lugar que oferece moradia, comida, bebida, amor, cultura e diversão, mas mesmo assim ele não esquece as dores do passado e desafia o país a arrancar a "máscara branca" sob a qual tenta se esconder, como se lê em seguida:

> O que passou não passou...
> Dói como unha encravada.
> Você é minha casa
> minha água de beber
> filhos família
> a mulher dos meus sonhos
> a mulher que tanto amo
> livros, amigos, carnaval, capoeira, futebol
> samba no pé
> Brasil,
> arranca essa máscara branca da sua cara
> (FERREIRA, 2003, p. 51-52)

Ainda de acordo com Hall (2003), não existe uma identidade unificada, completa, ao invés disso, à proporção que se multiplicam os sistemas culturais e de significação, somos confrontados com uma multiplicidade de "identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar pelo menos temporariamente" (p. 13). Nota-se esse aspecto no trecho a seguir em que o negro é exposto a diferentes tipos de trabalhos e culturas, mas ao mesmo tempo em que absorve a cultura do branco, deixa emergir a cultura com a qual se identificava anteriormente, cantando as "canções bonitas da África", na tentativa de reconstruir várias identidades resultantes das diferenças e semelhanças do confronto entre a cultura do branco e a cultura negra:

> Brasil,
> Trabalhei de sol a sol, dia e noite
> de norte a sul do país:
> na cultura da cana-de-açúcar
> do algodão, do café.
> Trabalhei mais de dezesseis horas por dia
> nos charques das terras do sul.
> Cuidei dos rebanhos das fazendas, estâncias
> da casa grande, do sinhô, da sinhá,
> cachorros, galinhas e do diabo-a-4.
> Contei histórias de reinos encantados
> e cantei as canções bonitas da minha África
> para ninar o sinhozinho e a sinhazinha.
> Alimentei todos com o suor do meu rosto
> (FERREIRA, 2003, p. 52).

Nesta estrofe são apresentadas as diferentes utilidades do negro quando era escravo, realizando desde tarefas árduas como cuidar da lavoura, dos animais e da casa grande de seu senhor, às atividades mais sutis como apresentar a música e a literatura para as crianças, quando sabiamente aproveitava para mostrar também a cultura africana.

No canto nove há um aspecto fundamental para a reconstrução da identidade: a educação, mostrada como um bem reivindicado para os negros e outras raças, entretanto o Brasil para quem o eu lírico pede esse

bem é caracterizado como negro. Poderia ser uma forma de mostrar que nesta área o país precisa melhorar muito?:

> Brasil,
> meu Brasil negro.
> Universidade é pra o bem de todos,
> universidade para meus filhos negros,
> universidade para todo mundo
> índios, brancos, amarelos, árabes, ciganos
> e pobres (FERREIRA, 2003, p. 56).

É interessante destacar, no texto em estudo, a reconstrução da identidade também a partir da criança negra, representada ali, sobretudo pela referência às bonecas negras, associadas a "rebeldia da batida forte dos tambores negros" (FERREIRA, 2005, p. 106). É como se o eu lírico quisesse alertar que a cultura branca é forte, mas a negra é tão insistente quanto o som dos tambores e as repetidas marteladas que o ferreiro dá ao produzir um instrumento. Por isso desde cedo, a criança deve ter contato com esta cultura, até mesmo através de brinquedos que a lembrem, metaforizados no texto pelas bonecas negras:

> Brasil,
> quero as bonecas negras
> da minha irmã, da minha filha.
> Rufar tambores tum tum tum tum tum tum-tum
> retinir martelos tem tem tem tem tem tem-tem:
> o ferro contra o ferro
> na bigorna da oficina de ferreiro do meu pai
> (FERREIRA, 2003, p. 55).

O pedido das "bonecas negras" pode representar também uma crítica ao mercado de brinquedos que produz e vende em grande escala brinquedos "brancos" e raramente brinquedos "negros". A expressão "ferro contra ferro" pode sugerir que "as bonecas negras" poderiam ter a mesma aceitação que os outros brinquedos, caso fossem disponibilizadas em maior quantidade e variedade.

A VIOLÊNCIA CAUSADA E SOFRIDA PELO NEGRO EM BUSCA DE EMANCIPAÇÃO

O negro em busca da reconstrução de sua identidade comete alguns atos violentos, em resposta à violência sofrida por ele que até 1888 foi considerado como coisa que podia ser comprada, vendida, trocada, permutada e gasta de acordo com a vontade soberana de seu senhor (ODALIA, 2004). E segundo Zilá Bernd (1988) "A violência pode ser lida como recusa à situação de exclusão a que foi relegado, e como reivindicação de sua identidade" (p. 88). Nos versos seguintes, observa-se que há uma reivindicação do eu lírico, em vista da violência sofrida pelos negros e como supostamente a dívida não foi paga, estes se rebelaram, cometeram crimes e se esconderam nos quilombos:

> quando você me pagará seus débitos?
> Fizeram de mim gatos e sapatos
> fizeram de mim até mesmo capitão-do-mato.
> Me estupraram
> me levaram para a senzala
> me arrastaram até o pelourinho
> me puseram no tronco
> me acoitaram de relho cru, de chicote
> puseram gargantilha de ferro no meu pescoço
> me fizeram cativo
> e acham isso muito normal.
> Me assassinam milhões e milhões de vezes
> [...]
> Me rebelei,
> Matei o senhor, a sinhá
> o sinhozinho e a sinhazinha
> o feitor, o capitão-do-mato
> e me refugiei nos quilombos
> (FERREIRA, 2003, p. 53)

O canto seis, do texto em estudo, fala sobre a carta que Esperança Garcia escreveu para a Inspeção de Nazaré do Piauí, denunciando os maus-tratos que sofria e as condições em que vivia sua família: separada e sem escola. Nesse canto a identidade da negra coabita

com outras identidades em sua reconstrução: mulher, escrava, piauiense, casada, mãe e alfabetizada:

> Brasil, meu Brasil negro.
> Sou Esperança Garcia do Piauí:
> escrava da Fazenda Algodões da Coroa de Portugal
> casada e mãe de um casal de filhos.
> A escola é maçã proibida para escravos:
> de mil, um de nós sabe ler e escrever.
> Sei ler e escrever:
> coisa rara entre nós da escravaria.
> Escrevi a "Carta" de 6 de setembro de 1770
> escrevi a "Carta" ao Governador da Capitania.
> Denunciei as trapaças do administrador
> das fazendas reais
> denunciei as "trovoadas de pancadas" que recebi.
> Ele me tirou de perto dos meus filhos e marido
> ele me confinou na casa dele.
> Uma vez caí do sobrado, rolei escada abaixo
> quase morri:
> eu estava peada como um bicho brabo.
> Denunciei a peia, o chicote, as humilhações
> contra mim, filhos, parceiros de escravidão
> da Inspeção de Nazaré do Piauí
> (FERREIRA, 2003, p. 54).

De acordo com Ferreira (2005), o que importa ao estudo da literatura da identidade negra não é o sofrimento do negro, as tragédias vividas pela raça, mas a forma como esse povo tentou "reconstruir sua vida e suas relações psicossociais perante um mundo adverso aos seus desejos de reumanização, de reconstrução identitária e emancipação social" (p. 52). É o que acontece nos versos a seguir, onde o eu lírico tenta mostrar a emancipação do negro ao não se sentir vítima, nem vencido, seja ele bem sucedido ou não:

> Não quero ser vítima de nada
> os racistas tem mesmo a cara-de-pau:
> me acusam até pelos crimes de escravidão.
> Brasil,
> não aceito mais ser tratado desse jeito
> no meu próprio país
> como estrangeiro em terras inimigas.
> Pode contar nos cinco dedos da mão
> que não me darei por vencido.

> Faça sol, chuva, temporal, relâmpago ou trovão
> estou sempre chegando pela porta da frente
> e pela porta dos fundos:
> numa avalanche
> feito as águas profundas do rio Amazonas
> (FERREIRA, 2006, p. 55).

O orgulho do negro na reconstrução de sua identidade também transparece no texto, quando mostra sua ascensão de uma condição subumana para uma classe social mais elevada, como passar de boia-fria, biscateiro, sem-terras, sem-tetos e desempregados, para professor, advogado, jogador de futebol, um artista. É relevante nesse canto a ascensão social da mulher negra representada neste trecho pelo acesso dessas a profissões como: médica, enfermeira e empresária:

> Você me deixou num beco sem saída
> fez de mim milhões de boias-frias, biscateiros
> sem-tetos, desempregados.
> Atravessei fronteiras movediças
> comi o pão que o diabo amassou.
> Sou um professor, um intelectual, um advogado
> uma médica, um operário bem-sucedido
> um jogador de futebol, um artista,
> uma enfermeira, uma empresária, etc. etc.
> Continuarei vivo, custe o que custar
> (FERREIRA, 2003, p. 57).

No discurso poético da literatura negra, "ao enumerar as características físicas, o poeta inverte sua simbologia, elevando à categoria de símbolos positivos o que antes estivera carregado de conotações negativas" (BERND, 2008, p. 88). No texto "América negra", isso ocorre quando o autor emprega expressões como "beiço de gamela", "bunda de sovela", "venta de fole" e "cabelo pixaim", que antes eram utilizadas de forma depreciativa pelo branco, e agora são usadas como referência "à riqueza e à profundidade da ancestralidade de origem da África" (ARAÚJO, 2006, p. 3), o orgulho da raça negra:

Quero minha pele escura
o beiço de gamela
a bunda de sovela
a venta de fole
o cabelo pixaim
(FERREIRA, 2003, p. 56).

IDENTIDADES REJEITADAS E PRECONCEITO

O negro rejeita a identidade atribuída a ele e tenta reconstruir a identidade que deseja ter, mesmo lutando contra o preconceito racial. Assim a poesia negra reconhece o negro como sujeito, ser profundo e cheio de contradições, igual a todo e qualquer ser humano, renegando os valores da cultura européia e as "máscaras brancas" que lhe foram impostas (FERREIRA, 2005). É o que também se depreende da seguinte citação de Bernd (1988), em que resume esse dilema do eu lírico:

> O discurso poético que revela um processo de transformação da consciência negra possui como características fundamentais a rejeição de uma identidade atribuída ao negro pelo outro e o desafio do eu lírico de assumir as rédeas de sua destinação histórica (p. 76).

O eu lírico no poema em estudo rejeita a identidade atribuída ao negro de forma irônica, bem-humorada e debochada. Mostra, porém de modo enfático e destemido, a reconstrução da identidade do negro de forma questionadora ao tentar descobrir os motivos pelos quais os direitos básicos dessa raça não são garantidos a ainda externa a queixa de que os negros são confundidos com assaltantes e marginais:

Brasil,
para o quinto dos infernos o racista.
Sou mesmo o negro espora
olhe bem na menina de meus olhos, minha negaça:
sou neto da rainha Ginga.

> Se não fizer como manda o figurino – tá arrombado!
> Faço de você monturo, trapo humano
> molambo atirado na merda, na lama
> [...]
> Finalmente,
> quando andaremos livres de preconceitos raciais:
> nos shoppings centers, bancos, confeitarias
> ruas, avenidas
> becos, morros, favelas, periferias do país?
> Eles nos confundem
> A toda hora com assaltantes e marginais
> (FERREIRA, 2003, p. 56, 57, 58).

O preconceito de cor é explicado por Alan Burns (1983) como um "ódio irracional" ao qual o negro se recusa a aceitar porque é julgado sem que se considerem outros aspectos como educação e nível social. O eu lírico do poema em estudo deixa esta situação evidente, principalmente na citação anterior. Burns resume a questão do preconceito de cor da seguinte forma:

> O preconceito de cor não é nada mais do que um ódio irracional de uma raça por outra, desprezo dos povos fortes e ricos por aqueles considerados inferiores, e depois o amargo ressentimento daqueles que foram submetidos e injuriados. Como a cor é o sinal exterior mais visível da raça, ela tornou-se o critério através do qual homens são julgados sem se levar em conta sua educação e seu nível social. As raças de pele clara chegaram ao ponto de desprezar as raças de pele escura e estas se recusam a continuar aceitando a condição que se lhes pretende impor (Burns *apud* FANON,1983, p. 97).

Frantz Fanon (1983) mostra de forma clara a consciência do negro diante do preconceito de raça, no seguinte trecho de seu livro *Pele negra, máscaras brancas*: "Eu sabia. Era ódio, eu era odiado, detestado, desprezado, não pelo vizinho da frente ou pelo primo do lado materno, mas por toda uma raça. Estava exposto a algo irracional" (p. 98). Na tentativa de defender-se desse ódio, há um trecho no poema "América negra" onde o negro tenta convencer aos preconceituosos de que é apenas uma pessoa comum, não uma mistura confusa que existe na cabeça do branco:

Brasil,
eu sou negro.
Não sou Deus
nem o Diabo
também não sou nenhum Pai João.
Sou uma pessoa comum
(FERREIRA, 2003, p. 55).

A poesia "América negra" "rejeita a representação do negro como objeto ou 'tábula-rasa' e reconhece-o como sujeito, ser profundo e cheio de contradições, igual a todo e qualquer ser humano" (FERREIRA, 2005, p. 64). O negro é representado como um homem que "resistiu como pôde para reconstruir sua identidade, assegurar sua sobrevivência e sua liberdade" (FERREIRA, 2005, p.39), e apesar de sua trajetória de sofrimento é cheio de esperanças, como se nota na última estrofe desse poema:

Brasil,
ainda gosto de você.
Todas as noites,
sonho com o Paraíso Perdido
(FERREIRA, 2003, p. 58).

Para Bernd (1988), na poesia negra o "eu lírico fala em nome da comunidade negra, para esta mesma comunidade" (p. 69). Conforme Ferreira, a marca relevante dessa linguagem poética é "assunção da identidade negra pelo poeta. A aceitação da sua cor é o ponto de partida para o indivíduo reconhecer a si mesmo e se identificar com sua raça. O poeta negro olha de dentro da sua própria experiência pessoal ou visão de mundo" (FERRREIRA, 2005, p. 63).

Para explicar melhor esse ponto de vista, Ferreira (2005) esclarece que: "A poesia negra fala de dentro da realidade material e espiritual do negro, dialogando e se identificando com ele, porque é o próprio quem ocupa o lugar de sujeito articulador e, ao mesmo tempo, objeto do discurso poético" (p. 62), por isso uma das características da poesia negra é o texto

ser escrito em primeira pessoa, como no poema em estudo. Observe alguns versos:

> Eu sou negro, negro
> cor de noite escura, negro
> como as noites sem lua do sertão.
> (2003, p. 51).
> Eu sou negro,
> da cor dos olhos negros da minha mulher
> (FERREIRA, 2003, p. 53).

Condensando as ideias de Bernd (1988) e de Ferreira (2005), existiriam as literaturas negra, cujo eu lírico assume-se como negro, e literatura sobre o negro, na qual o eu lírico não se identifica como negro. É interessante ressaltar que para Eduardo de Assis Duarte (2005) é polêmica a classificação literatura negra e literatura sobre o negro, estabelecidas por Bernd (1988). O pesquisador menciona que a literatura brasileira é uma só e "critérios étnicos ou identitários não devem se sobrepor ao critério de nacionalidade" (p. 114). Entretanto Duarte (2005) declara, ao mesmo tempo, que pensar a literatura brasileira como única colabora para a "quase completa ausência de uma história ou mesmo de um *corpus* estabelecido e consolidado para a literatura afro-brasileira" (p. 114).

Ainda conforme Duarte (2005), a assunção da afro-descendência por parte do sujeito da enunciação torna-o agente de preconceito, o que importa para essa literatura é a celebração de vínculos com africanidade resgatada ou construída *a posteriori,* "no âmbito da diáspora negra, [que] confere à produção cultural, comprometida com esse processo, um caráter de resistência política ao rebaixamento social do qual é vítima esta população" (p. 121).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levando-se em conta o que foi observado, percebe-se que no poema "América negra", o negro, na tentativa de reconstruir sua

identidade, busca novos objetivos, entre os quais clama por mais liberdade, educação, reconhecimento como negro e ascensão social.

Elio Ferreira apresentou de modo afirmativo a trajetória da raça negra, na reconstrução de sua identidade, sem mostrar o negro como vítima, mas sim como um cidadão comum que a cada dia busca e consegue melhores condições de sobrevivência, pois, ao mesmo tempo em que enfrenta as adversidades, tenta se proteger diante dos problemas que surgem, a exemplo do jovem negro que não quer mais ser confundido com bandido e requer o direito de ir e vir sem ser hostilizado por racistas, e a escrava Esperança Garcia, que teve a audácia de denunciar seus donos em vez de sofrer calada.

O texto em estudo é uma rica abordagem sobre a raça negra que enfatiza, sobretudo a superação e as conquistas do negro no decorrer dos séculos, sempre em busca de emancipação para agir e tornar sua vida mais digna. É relevante também, na epopeia "América negra", a preocupação do negro com o outro, por exemplo, no caso do pedido por universidade, o eu lírico, apesar de se assumir como negro, requer a educação universitária para todas as raças, mostrando-a como uma necessidade que não se restringe ao negro.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Flávia Santos. *Cristiane Sobral, Oliveira Silveira e os caminhos para uma identidade negra.* Disponível em: http://www.fazendogenero7.ufc.br/artigos/F/FlaviaSantosdeAraujo_10_A.pdf. Acesso em: 31.05.2008.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *O que é negritude.* São Paulo: Brasiliense, 1988 (Coleção primeiros passos).

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e afro-descendência. In: _____. *Literatura política identidades:* ensaios. Belo Horizonte: UFMG, 2005. p. 113-131.

FANON, Frantz. A experiência vivida do negro. In: _____. *Pele negra, máscaras brancas*. Tradução de Maria Adriana da Silva Caldas. Salvador: Fator, 1983. p. 91-117.

FERREIRA, Elio. América negra. In: RIBEIRO, Esmeralda & BARBOSA, Márcio (orgs.). *Cadernos negros*: poemas afro-brasileiros. v. 27. São Paulo: Quilombhoje, 2004. p. 50-58.

_____. Identidade e solidariedade na literatura do negro brasileiro: De Padre Antonio Viera a Luis Gama. In: *Ensaio*: Concursos literários do Piauí. Teresina: FUNDAC/Prêmio Mario Faustino, 2005. p. 27-173.

_____. *Memória e intertextualidade na poesia negra de Solano Trindade Langston Hughes*. Disponível em: http://www.ufpi.br/cchl/artigos.php?idDoArtigo=59. Acesso em: 31.05.2008.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

ODALIA, Nilo. *O que é violência*. São Paulo: Brasiliense, 2004 (Coleção primeiros passos).

/artigo

RELAÇÕES INTERTEXTUAIS ENTRE ITALO CALVINO E JORGE LUIS BORGES

Bruno Brizotto*

Lisana Teresinha Bertussi**

Que os livros sempre nascem de outros livros é uma verdade só aparentemente contraditória com a outra: que os livros nascem da vida prática e das relações entre os homens.
(Italo Calvino)

A literatura é coisa inesgotável pela razão suficiente e simples que um só livro é ela.
(Jorge Luis Borges)

Resumo:

Este artigo examina as relações intertextuais entre o romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), do escritor e ensaísta italiano Italo Calvino (1923-1985) e os contos "A aproximação a Almotásim" (1936) e "A Biblioteca de Babel" (1941), do escritor e ensaísta argentino Jorge Luis Borges (1899-1986).

Palavras-chave: Intertextualidade. Jorge Luis Borges. Italo Calvino.

Abstract:

This article examines the intertextual relations between the novel If *on a winter's night a traveler* (1979), by the Italian writer and essayist Italo Calvino (1923-1985) and the short stories "The approach to Al-Mu'tasim" (1936) and "The Library of Babel" (1941), by the Argentine writer and essayist Jorge Luis Borges (1899-1986).

Keywords: Intertextuality. Jorge Luis Borges. Italo Calvino.

1. Considerações Iniciais

Estaríamos negligenciando uma importante contribuição da Literatura Classicista se iniciássemos este texto prontamente com a referência a Mikhail Bakhtin, Julia Kristeva, Roland Barthes e Laurent Jenny, apenas para citar alguns. Referimo-nos ao conceito de *imitatio* (imitação), que já era de grande utilização entre os gregos e romanos. Basta pensarmos na *Eneida* (19 a.C), poema épico escrito por Publius Vergilius Maro (Virgílio), que narra a saga de Eneias, o ancestral de todos os romanos, desde a sua saída de Tróia, passando pelas viagens pelo Mediterrâneo, até chegar ao Lácio, conforme apresenta o canto sexto. No final das contas, o poema é uma exaltação a Gaius Iulius Caesar Octavianus Augustus (Otávio Augusto), o imperador romano de então. Seja a *Eneida* uma epopeia escrita por encomenda, seja uma epopeia que visa superar os poemas homéricos, é fato incontestável que Homero desempenhou profunda influência sobre Virgílio. Pode-se atestar isso pelo número de cantos, pela interferência dos deuses na vida dos humanos, o perfil dos heróis, o lírico abarcado pelo épico, o papel do Fado, entre outros. Muitos desses "intertextos" relacionam-se pelo fato de serem construídos a partir do gênero épico, que prescrevia determinadas normas de produção. É possível, então, falarmos de *imitatio*, vista nesse contexto e no do Classicismo sem o traço pejorativo de plágio ou de imitação pura e simples: "Os Antigos eram indiferentes à idéia de primeira vez como à de propriedade e, para eles, o *auctor* não se distinguia do *lector*, uma vez que um e outro eram considerados na *traditio*." (SCHNEIDER, 1990, p. 72). Cardoso (1989, p. 24), ao considerar a relação entre o autor da *Eneida* e o da *Odisseia*, declara ser indiscutível a inspiração que o primeiro busca no segundo: "E tal procedimento dificilmente poderia ser diferente, uma vez que a 'moda' literária da época preconizava essa atitude: se havia modelos perfeitos, a perfeição deveria ser imitada." Atente-se, ainda, para o fato de

Virgílio ter sido original em relação a Homero, expressando os traços de romanidade em sua epopeia. Um exemplo é útil para visualizarmos tal originalidade:

> O mesmo se pode dizer do trecho em que é descrito o escudo de Enéias: Virgílio se inspira em Homero, mas modifica os pormenores. Aquiles, na *Ilíada*, possui, é certo, um escudo de fabricação divina, onde há reprodução de cenas da vida cotidiana. O de Enéias, porém, apresenta em relevos os grandes momentos da futura história romana. (CARDOSO, 1989, p. 25)

É certo que diferenças existem entre os trabalhos de Homero e de Virgílio, mas o denominador comum é a utilização do gênero épico e da visão de mundo que ele produz acerca dos seres humanos nele representados. A noção de *imitatio* exerceu grande influência no período conhecido como Classicismo, que marcou profundamente a Europa dos séculos XIV, XVI e XVI. A *Divina Comédia* (1304-1321), de Dante Alighieri, *África* (1342), de Francesco Petrarca, *Jerusalém Libertada* (1581), de Torquato Tasso, *Os Lusíadas* (1572), de Luís Vaz de Camões, são alguns exemplos de poemas épicos que se inspiraram na *Eneida* e nos poemas homéricos, colocando em ação a ideia de *imitatio*, a qual era, diga-se de passagem, apresentada com diferentes nuances, isto é, ficava a critério de cada autor a forma como a "imitação" deveria ser praticada.

É fundamental levarmos em conta essa modalidade de intertextualidade (ainda que incipiente) posta em prática pelos autores clássicos, visto que representa uma nova possibilidade de entendermos melhor algumas das modernas teorias da intertextualidade, as quais passaremos a examinar na sequência desta seção. Antes que realizemos tal ação, é necessário mencionar um importante elemento para a intertextualidade, visto que sem ele muitas remissões intertextuais não se efetivariam: o leitor.

Diversas são as correntes de teoria e crítica literária que tematizaram (e que ainda tematizam) a questão do leitor no decorrer da história, destacando-se as Estéticas da recepção e do efeito, o *Reader-response criticism*,

a Semiótica da recepção e a Crítica feminista orientada para o leitor. Os estudos de Hans Robert Jauss (1979, 1982a, 1982b, 1994), que constituem uma estética da recepção, orientam-se para uma perspectiva social, isto é, analisam a recepção a partir dos juízos históricos dos leitores. Os trabalhos de Wolfgang Iser (1989, 1996, 1999), por sua vez, estão orientados para uma teoria do efeito estético, em que o foco é individual, ou seja, é na relação entre texto e leitor que o ato da leitura se constituirá enquanto tal. Constituindo um grupo (se é que podemos chamar assim) um tanto heterogêneo apresenta-se o *Reader-response criticism*, que agrega teóricos como Gerald Prince (1980), Michael Riffatterre (1980), Jonathan Culler (1980), Louise Rosenblatt (1994), Stanley Fish (1980), Jane Tompkins (1980), entre outros. Diferentes perspectivas, diferentes orientações teóricas, mas todas direcionadas para um objetivo comum: mostrar o quanto é vital o leitor para a concretização dos significados dos textos literários. Na esfera da semiótica, encontram-se os estudos de Umberto Eco (2010, 2011b, 2012), os quais estruturam uma Semiótica da recepção, da qual nasce a proposição "de que os textos são máquinas preguiçosas que necessitam da cooperação dos leitores para atingir a efetivação de seus sentidos." (BRIZOTTO, 2012, p. 5). A Crítica feminista, em sua vertente orientada para o leitor, busca em uma mulher leitora as diretrizes para as suas proposições, conforme indica Culler (1997).[→] Somando essas quatro correntes, podemos afirmar que é o leitor o indivíduo que preenche os espaços vazios, que estabelece relações entre os níveis que estruturam o texto, bem como articula relações com outros textos, perfazendo aí o verdadeiro sentido da intertextualidade. Nesse sentido, Allen (2000, p. 1) assevera que

> os textos, sejam eles literários ou não-literários, são vistos pelos teóricos modernos como desprovidos de qualquer tipo de significado independente. Eles são o que os teóricos agora chamam de intertextual. O ato da leitura, afirmam os teóricos, nos mergulha em uma rede de relações textuais. Interpretar um texto, descobrir o seu significado, ou significados, é traçar essas

[→] Cf. Brizotto (2012a; 2012b) para maiores esclarecimentos.

> relações. A leitura torna-se, assim, um processo de movimento entre os textos. O significado torna-se algo que existe entre um texto e todos os outros textos a que se refere e se relaciona, movendo-se para fora do texto independente em uma rede de relações textuais. O texto torna-se o intertexto.[→]

Orientando-se nessa perspectiva está o pensamento de Barthes (2004, p. 64), ao afirmar que "um texto é feito de escrituras múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação", sustentando que o lugar "onde essa multiplicidade se reúne" não é "o autor como se disse até o presente, é o leitor [...]." Percebe-se, então, que o leitor, além de ser objeto das vertentes teórico-analíticas referidas, também recebeu crédito por parte da crítica pós-estruturalista francesa. Registremos o posicionamento do crítico francês:

> o leitor é o espaço mesmo onde se inscrevem, sem que nenhuma se perca, todas as citações de que é feita uma escritura; a unidade do texto não está em sua origem, mas no seu destino, mas esse destino já não pode ser pessoal: o leitor é um homem sem história, sem biografia, sem psicologia; ele é esse *alguém* que mantém reunidos em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito. [...] O leitor, jamais a crítica clássica se ocupou dele; para ela não há outro homem na literatura a não ser o que escreve. Estamos começando a não mais nos deixar engodar por essas espécies de antífrases com as quais a boa sociedade retruca soberbamente a favor daquilo que ela precisamente afasta, ignora, sufoca ou destrói; sabemos que, para devolver à escritura o seu futuro, é preciso inverter o mito: o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor. (BARTHES, 2004, p. 64)

Não somos tão apocalípticos quanto Barthes ao ponto de "matar" o autor, a fim de que o leitor possa "nascer", isto é, existir enquanto ser de carne osso ou, como preferem alguns, um ser virtual. Sabemos que autor e

---

[→] No original: "Texts, whether they be literary or non-literary, are viewed by modern theorists as lacking in any kind of independent meaning. They are what theorists now call intertextual. The act of reading, theorists claim, plunges us into a network of textual relations. To interpret a text, to discover its meaning, or meanings, is to trace those relations. Reading thus becomes a process of moving between texts. Meaning becomes something which exists between a text and all the other texts to which it refers and relates, moving out from the independent text into a network of textual relations. The text becomes the intertext." Todas as traduções são de responsabilidade do autor deste trabalho.

leitor, juntamente com o texto, podem coexistir de forma pacífica, perfazendo, assim, o verdadeiro sentido do ato da leitura. Fica evidente pelas palavras do semiólogo francês que as relações intertextuais necessitam do leitor para se efetivarem. Levando em conta as considerações feitas, é importante registrar o objetivo deste artigo: analisar o romance *Se um viajante numa noite de inverno* (1979), do escritor italiano Italo Calvino (1923-1985), buscando relações intertextuais com dois contos do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986): "A aproximação a Almotásim" (1936) e "A Biblioteca de Babel" (1941).

2. Considerações sobre teorias da intertextualidade: Kristeva, Barthes, Jenny

É de conhecimento geral por parte da teoria e crítica literárias que o termo intertextualidade foi cunhado por Julia Kristeva nos anos 1960, conforme registra *Séméiotike: Recherches pour une Sémanalyse*, publicado em 1969.[→] O trabalho de Kristeva é de fundamental importância para os estudos linguísticos e literários, na medida em que introduz o pensamento do filósofo russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin, bem como de conceitos clássicos, tais como dialogismo, polifonia, ambivalência e formulações que induzem à intertextualidade. "A intertextualidade e o trabalho de Bakhtin não são, quer dizer, separáveis, e compreendendo o primeiro claramente devemos entender algo do segundo"[→], destaca Allen (2000, p. 15).

Ao recuperar as teses de Bakhtin para os estudos vinculados ao estruturalismo, Kristeva (1974, p. 62) afirma se tratar de uma dinamização dessa corrente do pensamento humano:

> Esta dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção, segundo a qual a "palavra literária" não é um

[→] A tradução brasileira optou por *Introdução à semanálise* (1974).
[→] No original: "Intertextuality and the work of Bakhtin are not, that is to say, separable, and in understanding the former we clearly must understand something of the latter."

> *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento* de *superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior.

O fato de os dois eixos (eixo horizontal: sujeito-destinatário; eixo vertical: texto-contexto) que definem o estatuto da palavra coincidirem revela um fato maior, conforme registra a autora:

> a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtine, além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p. 64)

Sendo assim, uma obra como *Ulysses*, de Joyce poderá ser lida como dupla: ao remeter explicitamente ao herói grego, o narrador de Joyce está direcionando seu Leitor Modelo para que interprete a obra como uma odisseia, nesse caso, a do agente de publicidade Leopold Bloom, entre os dias 15 e 16 de junho de 1904, totalizando 24 horas, na cidade irlandesa de Dublin.

Kristeva (1974) também chama a atenção para as três categorias de palavras na narrativa, seguindo a classificação feita por Bakhtin, a qual revela princípios intertextuais. A primeira, a palavra *direta*, é a palavra do autor: "remetendo a seu objeto, exprime a última instância significativa do sujeito do discurso nos quadros de um contexto; [...] Conhece, apenas, a si mesma e a seu objeto [...] (não é 'consciente' das influências das palavras estranhas)." (p. 71). A segunda, a palavra *objetal*, "é o discurso direto das 'personagens'. [...] É ao mesmo tempo orientada para seu objeto e ela mesma objeto de orientação do autor." (p. 71-72). Já, a terceira categoria é aquela que explicita a intertextualidade: "Mas o autor pode se servir da palavra de outrem, para nela inserir um sentido novo, conservando sempre o sentido que a palavra já possui." (p. 72). O resultado, portanto, se traduz

em torno do termo ambivalente, visto que "a palavra adquire duas significações [...]." (p. 72).

Ainda que o trabalho de Bakhtin centre-se "em sujeitos humanos reais que empregam a linguagem em situações sociais específicas"→ (ALLEN, 2000, p. 36), e que "a forma como Kristeva expressa esses pontos pareça fugir dos seres humanos em favor de termos mais abstratos, [como] texto e textualidade"→ (ALLEN, 2000, p. 36), é possível visualizar o denominador comum que une os dois estudiosos:

> Bakhtin e Kristeva compartilham [...] a insistência de que os textos não podem ser separados da grande textualidade cultural ou social de que são construídos. Todos os textos, portanto, contêm em si as estruturas ideológicas e as lutas expressas na sociedade através do discurso. Isso significa, para Kristeva, que as dimensões intertextuais de um texto não podem ser estudadas como meras 'fontes' ou 'influências', decorrentes do que tradicionalmente tem sido denominado 'fundo' ou 'contexto' [...].→ (ALLEN, 2000, p. 36)

Passando para outra seara, o Pós-Estruturalismo, percebemos que o já referido Barthes (2004, p. 62) também tematiza sobre a intertextualidade, no momento em que tece as seguintes considerações:

> Sabemos agora que um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original: o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.

O crítico francês também descreve o trabalho que o escritor desempenharia a partir da intertextualidade: "[...] o escritor pode apenas

---

→ No original: "on actual human subjects employing language in specific social situations […]."

→ No original: "Kristeva's way of expressing these points seems to evade human subjects in favour of the more abstract terms, text and textuality."

→ No original: "Bakhtin and Kristeva share […] an insistence that texts cannot be separated from the larger cultural or social textuality out of which they are constructed. All texts, therefore, contain within them the ideological structures and struggles expressed in society through discourse. This means, for Kristeva, that the intertextual dimensions of a text cannot be studied as mere 'sources' or 'influences' stemming from what traditionally has been styled 'background' or 'context' […]."

imitar um gesto sempre anterior, jamais original; seu único poder está em mesclar as escrituras, em fazê-las contrariar-se umas pelas outras, de modo que nunca se apóie em apenas uma delas [...].” (BARTHES, 2004, p. 62). Ao concluir o capítulo sobre Barthes, Allen (2000, p. 94) registra a contribuição do semiólogo francês para a teoria intertextual: “Seus textos são uma imensa fonte de teoria intertextual, e ainda, com exceção de *S/Z*, eles se recusam a desenvolver uma teoria rigorosa de como a intertextualidade pode ser aplicada a outros textos.”[→]

Outro importante expoente dos estudos sobre intertextualidade é Laurent Jenny (1979). O autor elabora a sua perspectiva de intertextualidade no momento em que considera a contribuição de Kristeva para a teoria intertextual, afirmando que “a noção de texto é seriamente alargada pela autora” (JENNY, 1979, p. 13), situação que ameaçaria uma eficaz definição de intertextualidade. Jenny (1979, p. 13) sustenta essa crítica asseverando que a noção de texto, conforme defendida por Kristeva, “é sinónimo de ‘sistema de signos’, quer se trate de obras literárias, de linguagens orais, de sistemas simbólicos sociais ou inconscientes.” Se aceitarmos o texto sob esse ponto de vista, estaremos herdando um termo “banalizado”, que necessita ser preenchido de sentido o quanto possível. Assim, o autor elabora a noção de intertextualidade nos seguintes termos: “a intertextualidade designa não uma soma confusa e misteriosa de influências, mas o trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido.” (JENNY, 1979, p. 14). Percebe-se, assim, a contestação do autor frente ao conceito de intertextualidade proposto por Kristeva. O “texto centralizador” é o intertexto, o texto que acomoda todos os outros textos, o texto que regula o sentido. Nesse sentido, “a intertextualidade fala uma

[→] No original: “His texts are an immense source of intertextual theory, and yet, with the exception of *S/Z*, they refuse to develop a rigorous theory of how intertextuality might be applied to other texts.

língua cujo vocabulário é a soma dos textos existentes." (JENNY, 1979, p. 22).

Outra importante ideia apresentada por Jenny diz respeito ao "Estatuto da palavra intertextual", isto é, o que caracteriza de fato a intertextualidade. Basicamente, "o que caracteriza a intertextualidade é introduzir a um novo modo de leitura que faz estalar a linearidade do texto." (JENNY, 1979, p. 21). O autor também destaca a estratégia de leitura que a intertextualidade estabelece ao leitor:

> Cada referência intertextual é o lugar duma alternativa: ou prosseguir a leitura, vendo apenas no texto um fragmento como qualquer outro, que faz parte integrante da sintagmática do texto – ou então voltar ao texto-origem, procedendo a uma espécie de anamnese intelectual em que a referência intertextual aparece como um elemento paradigmático "deslocado" e originário duma sintagmática esquecida. Na realidade, a alternativa apenas se apresenta aos olhos do analista. É em simultâneo que estes dois processos operam na leitura – e na palavra – intertextual, semeando o texto de bifurcações que lhe abrem, aos poucos, o espaço semântico. (JENNY, 1979, p. 21)

Diante de um romance de Umberto Eco, *A Ilha do dia anterior*, por exemplo, onde o título de cada capítulo é, na verdade, o título de um livro do século XVII, o leitor pode tomar um dos dois caminhos apontados por Jenny: ou (i), segue a leitura sem se importar com o título do capítulo em questão, pouco importando se *Diverse et artificiose Macchine* foi escrito por Agostino Ramelli; ou (ii), decide parar a leitura e investigar a remissão intertextual em questão, efetivando a "anamnese intelectual" proposta por Jenny. A decisão é do leitor, lembrado que as duas operações apontadas acima ocorrem simultaneamente, enriquecendo, assim, o processo da leitura.[→]

[→] Não apresentamos um painel completo das teorias da intertextualidade, apenas uma seleção das mais representativas para este estudo. Para um aprofundamento da questão, sugerimos a leitura de Allen (2000).

3. Situando Italo Calvino e Jorge Luis Borges no panorama literário ocidental

A escritura literária e ensaística de autores da envergadura de Italo Calvino e Jorge Luis Borges certamente transcende as fronteiras dos respectivos sistemas literários nos quais tais escritores redigiram seus textos, alcançando uma dimensão suprarregional.

Nascido em Santiago de Las Vegas, Província de Havana, Cuba, a 15 de outubro de 1923, tendo retornado com sua família logo após seu nascimento para San Remo, na Itália, e vindo a falecer em 19 de setembro de 1985, em Siena, na Itália, Italo Giovanni Calvino Mameli, conhecido como Italo Calvino, é um dos mais importantes escritores e ensaístas do século XX. Em relação à sua produção literária[→], pode ser dividida em três fases: a primeira (1947-1952, aprox.), referente ao neorrealismo, que deve ser entendido muito mais do que como uma simples escola literária, caracterizando-se como uma maneira de sentir comum aos jovens escritores que, após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), se sentiam depositários de uma realidade social nova. *A trilha dos ninhos de aranha* (1947), seu primeiro romance, e *Por último vem o corvo* (1949), livro de contos, são obras dessa época. A segunda fase (1952-1963, aprox.) compreende a produção fantástica de Calvino, na qual o autor constrói tramas, como *O visconde partido ao meio* (1952), *O barão nas árvores* (1957) e *O cavaleiro inexistente* (1959), que foram reunidas em 1960, formando a trilogia *Os nossos antepassados*. Inseridos em enredos fantásticos, "essas três personagens permitem a Calvino elaborar configurações complementares de ação recíproca de presença e ausência na construção de identidades humanas."

[→] A divisão feita aqui é puramente didática, apresentando as principais obras que caracterizam as três fases. Para uma exposição bem mais detalhada, cf. Cavallaro (2010) e Weiss (1993).

(CAVALLARO, 2010, p. 17).[→] Juntamente com a trilogia, pertencem a esse período mais dois livros: *Marcovaldo* (1963) e *O dia de um escrutinador* (1963). Por fim, a terceira fase (1963-1985, aprox.), denominada de combinatória, pois Calvino vale-se de uma nova forma de fazer literatura: como um jogo combinatório. Segundo essa óptica, o autor deve fazer visível a estrutura da narração para o leitor e assim aumentar a participação deste na narrativa. Além disso, diz-se combinatória, visto que o mesmo mecanismo que permite escrever assume um papel central no interior da obra. Essa nova concepção literária de Calvino é fruto de numerosas influências: o estruturalismo, a semiótica, a aproximação com o Oulipo[→], a escritura labiríntica de Jorge Luis Borges, bem como da releitura de *Tristam Shandy*, de Laurence Sterne. Calvino cristaliza essas novas ideias com a escrita de *O castelo dos destinos cruzados* (1969), *Os amores difíceis* (1970, contos), *As cidades invisíveis* (1972), *Se um viajante numa noite de inverno* (1979) e *Palomar* (1983). Escritores como Umberto Eco e Salman Rushdie, bem como as ficcionistas Aimee Bender e Amanda Filipacchi foram influenciados pela escritura calviniana.

Jorge Francisco Isidoro Luis Borges Acevedo, nascido em Buenos Aires, Argentina, a 24 de agosto de 1899 e falecido em Genebra, Suíça, a 14 de junho de 1986, é um dos maiores escritores da Literatura Latino-Americana, tendo desempenhado, além de romancista, as atividades de poeta, contista, tradutor, crítico literário e ensaísta. Influenciado por mestres da Literatura Ocidental, tais como Dante Alighieri, Franz Kafka, Herbert George Wells, Clive Staples Lewis, Howard Phillips Lovecraft e Gilbert Keith Chesterton, a posição de Borges enquanto autor canônico é

[→] No original: "these three characters enable Calvino to elaborate complementary configurations of the interplay of presence and absence in the construction of human identities."

[→] Oulipo (***Ou**vroir de **l**ittérature **po**tentielle*, algo como *Oficina de literatura em potencial*) é uma corrente literária formada por escritores e matemáticos que busca a libertação da literatura, valendo-se de técnicas um tanto diferentes para a criação literária: as "restrições" (constraints) literárias. O grupo foi fundado em 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais. Outros membros notáveis são os romancistas Georges Perec e Italo Calvino, os poetas Oskar Pastior, Jean Lescure e o poeta e matemático Jacques Rouband.

incontestável, como sustenta o eminente crítico literário norte-americano Harold Bloom:

> [...] a posição de Borges no Cânone Ocidental, se prevalecer, será tão segura quanto a de Kafka e Beckett. De todos os autores latino-americanos neste século, é o mais universal. Com exceção dos mais poderosos escritores modernos – Freud, Proust e Joyce – Borges tem mais poder de contágio do que praticamente todos dos demais, mesmo quando os talentos e a escala das obras destes em muito excedem os dele. Se lemos Borges com frequência e atenção, tornamo-nos assim como borgesianos, porque lê-lo é ativar uma consciência da literatura na qual ele foi mais longe que qualquer outro. (BLOOM, 2010, p. 608-609)

De fato, Borges "foi mais longe que qualquer outro" escritor da Literatura Ocidental. Diversos fatores explicam o sucesso do ficcionista argentino. Fiquemos com apenas um: sua contística. Podemos afirmar, sem dúvida, que Borges é mundialmente conhecido e apreciado pelos seus contos, pela arte do escrever breve, conforme registra Calvino (2007, p. 252-253):

> Mas talvez para explicar a adesão que um autor suscita em cada um de nós, ao invés de partir de grandes classificações gerais, é preciso partir de razões mais precisamente conexas com a arte de escrever. Dentre estas colocarei à frente a economia da expressão: Borges é um mestre do escrever breve. Ele consegue condensar em textos sempre de pouquíssimas páginas uma riqueza extraordinária de sugestões poéticas e de pensamento: fatos narrados ou sugeridos, aberturas vertiginosas para o infinito, e idéias, idéias, idéias. Como tal densidade se realiza sem a mínima congestão, no período mais cristalino, sóbrio e arejado; como o narrar sinteticamente e enviesado conduz a uma linguagem toda precisão e concretude, cuja inventiva se manifesta na variedade dos ritmos, dos movimentos sintáticos, dos adjetivos sempre inesperados e surpreendentes, isso é um milagre estilístico, sem igual na língua espanhola, de que só Borges tem o segredo.

Sumariamente, sua escritura compreende: *Fervor de Buenos Aires* (1923), *Cuaderno San Martín* (1929), *Elogio de la sombra* (1969), *Los conjurados* (1985), no que se refere à poesia; *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949), *El libro de arena* (1975), na categoria conto; *Inquisiciones* (1925), *Historia de la eternidad* (1936), *Aspectos de la poesía gauchesca*

(1950), *Otras inquisiciones* (1952), no que diz respeito à ensaística; *Historia universal de la infamia* (1935), *El libro de los seres imaginarios* (1968) e *Atlas* (1985) estão entre as obras não-classificadas pela crítica.

Portanto, podemos qualificar tanto Italo Calvino quanto Jorge Luis Borges como escritores clássicos, valendo-nos dos escritos desses autores, conforme atestam "Por que ler os clássicos" e "Sobre os clássicos". O primeiro texto pertence a Calvino, onde o autor apresenta catorze sugestões/propostas de definição para o conceito de clássico. O segundo escrito, por sua vez, pertencente a Borges, no qual o ficcionista argentino declara o que pensou a partir da questão: "O que é, agora, um livro clássico?" (BORGES, 2007, p. 219). Somando as considerações de Calvino (2007, p. 11) expostas na sexta proposta, *"Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer"*, com a nona proposta, *"Os clássicos são livros que, quanto mais pensamos conhecer por ouvir dizer, quando são lidos de fato mais se revelam novos, inesperados, inéditos"* (CALVINO, 2007, p. 12), e com a declaração de Borges (2007, p. 222), "Clássico não é um livro (repito) que necessariamente possui estes ou aqueles méritos; é um livro que as gerações humanas, premidas por razões diversas, lêem com prévio fervor e misteriosa lealdade", poderemos, assim, (i) compreender a posição de destaque que tais escritores ocupam no cânone ocidental, e (ii) desfrutar de suas produções, sejam elas literárias ou ensaísticas.

4. *Se um viajante numa noite de inverno* em relação intertextual com "A aproximação a Almotásim" e "A Biblioteca de Babel"

Publicado em 1979 pela editora Einaudi, de Turim, e integrante da terceira fase de Calvino, a combinatória, o romance *Se um viajante numa noite de inverno*[→] (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*) gira em torno de um

[→] De acordo com Lucente (1985), Calvino afirmou que a redação deste romance foi claramente influenciada pela escrita de Vladimir Nabokov, pelo pertencimento no Oulipo e pela semiologia estrutural de A. J. Greimas.

personagem, o Leitor, que tenta ler um romance intitulado *Se um viajante numa noite de inverno*, mas é constantemente impedido por uma série de obstáculos, alguns um tanto cômicos, outros com teor mais dramático. Contudo, a obra não é feita somente do Leitor, apresentando outros personagens dignos de atenção, como as leitoras Ludmilla e Lotaria; o tradutor Ermes Marana; o professor Uzzi-Tuzii; o escritor e *alter-ego* de Calvino, Silas Flannery; o editor Cavedagna; Irnerio, o não-leitor.

A estrutura do romance se alterna a partir de dois momentos: o primeiro, em que os capítulos numerados, narrados em 2ª pessoa (você), apresentam ao leitor empírico o que o Leitor (e, em alguns casos, juntamente com Ludmilla) está fazendo no momento em que antecede a leitura dos capítulos que dão continuidade à obra que é objeto de sua atenção. A leitura desses capítulos forma o segundo momento da estrutura narrativa, que se traduz por dez *incipits*, ou seja, dez inícios de romances, todos com título, variando em termos de estilo, gênero e tema. Todos estão inacabados, por várias razões explicadas nas passagens intercaladas, sendo que, na maioria deles, o término ocorre justamente no momento em que a narrativa atinge o seu clímax. Além disso, o primeiro momento, ao narrar a "odisseia" do Leitor numa trama coesa, coloca este e Ludmilla na pista de uma conspiração internacional de fraudes de livros, de um tradutor pernicioso, de um romancista recluso, de uma editora em colapso e de vários governos repressivos.

Escrita em 1935 por Jorge Luis Borges e publicada em 1936 numa coletânea de ensaios filosóficos, *História da eternidade*, "A aproximação a Almotásim" ("El acercamiento a Almotásim") foi originalmente classificada como ensaio, sendo reclassificada como conto no momento em que passou a integrar o primeiro livro de contos de Borges, *O jardim de veredas que se bifurcam*, de 1941, o qual, por seu turno, se tornou uma subseção de *Ficções*, de 1944.

"A aproximação a Almotásim" consiste numa revisão da segunda edição de uma obra imaginária de mesmo nome (*The Approach to Al-Mu'tasim*) escrita por Mir Bahadur Ali, um advogado indiano, publicada em 1934. A segunda edição é reivindicada pelo narrador como sendo inferior à primeira edição, publicada em 1932. A trama inicia com o crítico fornecendo uma síntese da história do livro, descrevendo o sucesso da *editio princeps*, a publicação da segunda edição por uma editora respeitada de Londres, bem como a recepção positiva e negativa dada a ele pelos críticos. Em seguida, o narrador indica "rapidamente o curso geral da obra." (BORGES, 1999a, p. 459).

O livro é um romance policial sobre um estudante de direito de origem islâmica, cujo nome não nos é dado a conhecer, e que é apresentado como um livre-pensador. A ação transcorre na cidade indiana de Bombaim. Ao "declinar a décima noite da lua de *muharram*, encontra-se no centro de um tumulto civil entre muçulmanos e hindus." (BORGES, 1999a, p. 459). Nesse motim sectário, o estudante "mata (ou pensa ter matado) um hindu." (BORGES, 1999a, p. 459). Após fugir, "atravessa duas vias ferroviárias ou duas vezes a mesma via. Escala o muro de um descuidado jardim, com uma torre circular no fundo." (BORGES, 1999a, p. 459). Na torre, ele encontra um homem imundo, cuja profissão "é roubar os dentes de ouro dos cadáveres trajados de branco que os parses deixam nessa torre." (BORGES, 1999a, p. 459). Depois de conversar com o homem, o estudante adormece. Quando acorda e vê que o indivíduo sumiu, pondera sobre as ameaças que a noite anterior lhe projetou, e decide perder-se na Índia, numa viagem através do Industão (a geografia é descrita em detalhes), interagindo com homens detestáveis ao longo do caminho. Nesse ínterim, o estudante encontra um desses homens, mas percebe que este expressa ternura, exaltação, silêncio. E conclui: "este refletiu um amigo, ou amigo de um amigo." (BORGES, 1999a, p. 460). A seguir, encontra muitas pessoas como esta, as quais irradiam uma pequena quantidade de clareza

espiritual. Resolve, então, que essas pessoas devem estar refletindo, por meio de um número de intermediários, o brilho de algum ser espiritual mais elevado, e decide, assim, encontrar tal ser. A fonte e o autor desta clareza espiritual é o "'homem que se chama Almotásim'." (BORGES, 1999a, p. 461). O estudante torna-se obcecado em encontrar Almotásim e se junta a uma peregrinação (na versão de 1932, conforme registro do narrador) através do Industão, a fim de realizar o seu intento. Anos se passam, e o estudante

> chega a uma galeria "em cujo fundo há uma porta e uma esteira barata com muitas contas e atrás um resplendor". O estudante bate palmas uma e duas vezes e pergunta por Almotásim. Uma voz de homem – a incrível voz de Almotásim – convida-o a passar. O estudante abre a cortina e avança. Nesse ponto o romance acaba. (BORGES, 1999a, p. 461)

Exatamente quando o leitor estava "imerso" na trama, ansioso por saber o que aconteceria atrás daquela cortina, o romance acaba. O que resta nas páginas finais do conto são as considerações efetuadas pelo crítico do romance em questão. O conto termina com uma longa nota de rodapé, que resume o *Colóquio dos Pássaros*, poema de Farid ud-Din Attar, que teria, em certos momentos, pontos de contato com o romance de Mir Bahadur Ali. Tal escrito de Borges vai ao encontro da sentença de Arrigucci Jr. (1998, p. 118): "Em Borges, a narrativa se mescla ao ensaio e o ensaio toma aspectos de ficção."

É no "Apêndice" de *Se um viajante numa noite de inverno* que se encontra a remissão intertextual ao conto de Borges citado, conforme indica o próprio Calvino (1999, p. 273):

> Nessa altura, pedi ao mais sapiente de meus amigos que lesse o manuscrito, para ver se ele conseguia explicá-lo a mim. Disse-me que, em sua opinião, o livro procedia por cancelamentos sucessivos, até o cancelamento do mundo no "romance apocalíptico". Essa idéia e, simultaneamente, a releitura do conto "El acercamiento a Almotásim", de Borges, levaram-me a reler meu livro (então acabado) como aquilo que poderia ter sido uma busca do "verdadeiro romance" e, ao mesmo tempo,

> de uma atitude apropriada em relação ao mundo, onde a cada "romance" iniciado e interrompido correspondia um caminho descartado.

Tal remissão intertextual (ainda que bastante explícita) poderia passar despercebida por um leitor ingênuo: "O leitor ingênuo, se por acaso o autor põe em cena um personagem que diz *Paris é nossa!*, não distingue a remissão balzaquiana e, contudo, pode se apaixonar igualmente por um personagem inclinado ao desafio e à bravata." (ECO, 2011a, p. 214). Mas o mesmo não ocorreria com um leitor informado:

> O leitor informado, ao contrário, "pega" a referência e saboreia sua ironia – não apenas a piscadela culta que lhe dirige o autor, mas também os efeitos de enfraquecimento ou de mutação de significado (quando a citação se insere em um contexto absolutamente diverso daquele da fonte), a remissão geral ao diálogo ininterrupto que se desenrola entre os textos. (ECO, 2011a, p. 214)

Estamos conscientes de que os exemplos fornecidos por Eco (2011a) levam em conta, na maioria das vezes, a manifestação linear do texto, a fim de que a remissão intertextual se efetive. No entanto, o caso que estamos tratando nesta seção, a relação intertextual entre o romance de Calvino (1999) e o conto de Borges (1999a), não deve ser tratado como mero caso de alusão, isto é, o "tipo de intertextualidade fraca, uma vez que se nota apenas uma leve menção a outro texto ou a um componente seu." (PAULINO; WALTY; CURY, 1995, p. 29). Buscaremos, então, na medida do possível, estabelecer relações intertextuais entre os textos citados, pontos de contato, como diria o narrador de Borges. Além disso, um importante critério que incentivou a presente investigação encontra-se em Jenny (1979, p. 6): "O que, evidentemente, continua problemático, é a determinação do grau de explicitação da intertextualidade nesta ou naquela obra, exceptuando o caso limite da citação literal."

O gênero a que pertence o romance de Calvino é o romance policial, de detetive, como mostra a busca do Leitor e da Leitora (Ludmilla) pelo término da leitura de *Se um viajante numa noite de inverno*, mesmo que no

transcorrer de sua aventura eles queiram terminar de ler também os outros nove romances, entrando, assim, no jogo da leitura:

> Mas de imediato vocês percebem estar ouvindo algo que não tem nenhum ponto de encontro possível com *Debruçando-se na borda da costa escarpada*, nem com *Fora do povoado de Malbork*, nem tampouco com *Se um viajante numa noite de inverno*. Você e Ludmilla trocam um olhar, ou melhor, duas olhadelas: uma de interrogação e a outra de conivência. *Seja como for, é um romance no qual, tendo entrado, gostariam de prosseguir sem parar.* (CALVINO, 1999, p. 81, grifo nosso)[→]

O romance escrito por Mir Bahadur Ali, *The Approach to Al-Mu'tasim*, também é do gênero policial: "a capa anunciava ao comprador que se tratava do primeiro romance policial escrito por um nativo de Bombay City." (BORGES, 1999a, p. 458). Portanto, o fato de serem ambos romances policiais, que pressupõem a investigação, a solução de um mistério (explícito ou implícito) aproxima os dois textos: em Calvino, tem-se a já referida "odisseia" dos leitores; já, em Borges, a busca do estudante pelo misterioso Almotásim. O aspecto mais interessante nessas duas narrativas não é o ponto de chegada, isto é, a resolução do drama, mas sim o árduo processo pelo qual tais personagens passam: o Leitor e Ludmilla precisam superar fraudes literárias, falta de páginas, desvios na leitura, etc.; já, o estudante de direito precisa se juntar a uma peregrinação, tornando-se romeiro, despendendo muitos anos de sua vida até encontrar Almotásim. Considerando essa aproximação entre as duas narrativas via o gênero a que pertencem, é útil levarmos em conta a afirmativa de Jouve (2002, p. 82-83): "Os roteiros intertextuais [...] não são herdados da experiência comum, mas do conhecimento dos textos. Quando lê narrativas pertencentes a um mesmo gênero, o leitor espera logicamente encontrar seqüências e ações estereotipadas."

O fato de o narrador de ambos os textos não dar um nome próprio para seus respectivos protagonistas é digno de atenção. No caso de Calvino

[→] O grifo de Calvino restringe-se apenas ao título dos romances.

(1999), "o romance é, literalmente, um Romance do Leitor, no qual um leitor comum se torna herói do texto." (MALMGREN, 1986, p. 106).[→] Isso é facilmente visível ao abrirmos o livro: "Você vai começar a ler o novo romance de Italo Calvino, *Se um viajante numa noite de inverno*." (CALVINO, 1999, p. 11). Esse "você" é, na verdade, o Leitor, um indivíduo que, pelo fato de não apresentar nome próprio, destoando, portanto do restante das personagens, possui a habilidade de representar uma classe: a dos indivíduos-leitores. Processo análogo se passa com o estudante de direito, o protagonista do romance de Ali, inserido no texto de Borges (1999a, p. 459): "Seu protagonista visível – nunca se nos diz seu nome – é estudante de direito em Bombaim." Alguém poderia dizer que este estudante representa a classe de indivíduos que estudam direito em Bombaim ou em qualquer lugar do mundo. Mas o grau de interpretação é mais elevado. O estudante representa aqueles que buscam uma alma, uma clareza espiritual, portanto não é "rotulado" com um nome próprio. Eis a sua missão, vista como argumento geral do livro pelo narrador do conto: "a insaciável procura de uma alma através dos tênues reflexos que esta deixou em outras: no princípio, o leve rastro de um sorriso ou de uma palavra; no fim, esplendores diversos e crescentes da razão, da imaginação e do bem." (BORGES, 1999a, p. 461).

Outra remissão intertextual pode ser identificada a partir das seguintes linhas de "A aproximação a Almotásim": "Então Bahadur publicou uma edição ilustrada que intitulou *The Conversation with the Man Called Al'Mu'tasim* e que subtitulou magnificamente: *A Game with Shifting Mirrors* (Um jogo com espelhos que se deslocam)." (BORGES, 1999a, p. 460-461). E: "À medida que os homens interrogados conheceram mais de perto Almotásim, sua porção divina é maior, mas se acredita que são simples espelhos." (BORGES, 1999a, p. 461). No romance de Calvino

[→] No original: "The novel is quite literally a Romance of the Reader, in which an ordinary reader becomes hero of the text."

(1999, p. 165), especificamente num dos romances inacabados, *Numa rede de linhas que se entrecruzam*, lemos:

> Especular, refletir: toda atividade do pensamento me remete aos espelhos. Segundo Plotino, a alma é um espelho que cria as coisas materiais refletindo as idéias de uma razão superior. Talvez seja por isso que eu preciso de espelhos para pensar: só consigo concentrar-me quando em presença de imagens refletidas, como se minha alma tivesse necessidade de um modelo para imitar toda vez que exercita sua virtude especulativa.

Percebe-se que a simbologia do espelho é utilizada em ambos os textos com o intuito de conceber a alma como espelho. De acordo com Daniélou (*apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 395-396, grifos do autor):

> O tema da **alma** considerada como *espelho*, esboçado por Platão e por Plotino, foi particularmente desenvolvido por Santo Atanásio e por Gregório de Nissa. Segundo Plotino, a imagem de um ser está sujeito a receber a influência de seu modelo, como um espelho (*Enéadas*, *4, 3*). De acordo com sua orientação, o homem enquanto espelho reflete a beleza ou a feiúra. [...] segundo Gregório de Nissa, que *como um espelho, quando é bem feito, recebe em sua superfície polida os traços daquele que lhe é apresentado, assim também a alma, purificada de todas as manchas terrestres, recebe em sua pureza a imagem da beleza incorruptível*. É uma participação e não um simples reflexo: assim a alma participa da beleza na medida em que se volta para ela.

Visto dessa forma, o espelho ganha nova roupagem: transforma a alma de quem o está visualizando, sejam os homens frente à Almotásim, seja o indivíduo frente ao espelho. Segundo Attar (*apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 396), "[...] a alma é o lado claro do espelho."

"A aproximação a Almotásim", além do diálogo com a obra de Calvino, apresenta remissões intertextuais que valem a pena registrar. A primeira, "Subitamente – como o milagroso espanto de Robinson ante a pegada de um pé humano na areia [...]." (BORGES, 1999a, p. 460), alude, sem dúvida, ao célebre romance epistolar *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, publicado em 1719, no Reino Unido. A segunda constitui uma referência

clara à intertextualidade, bem como fornece alguns exemplos, incluído o romance de Mir Bahadur Ali:

> Entende-se ser honroso que um livro atual derive de um antigo; já que ninguém gosta (como disse Johnson) de dever algo a seus contemporâneos. Os repetidos mas insignificantes contatos do *Ulisses* de Joyce com a *Odisséia* homérica continuam escutando – nunca saberei por quê – a atordoada admiração da crítica; os do romance de Bahadur com o verdadeiro Colóquio dos Pássaros de Farid ud-Din Attar conhecem o não menos misterioso aplauso de Londres, e ainda de Alahabad e Calcutá. Outras derivações não faltam. Certo pesquisador enumerou algumas analogias da primeira cena do romance com a narrativa de Kipling *On the City Wall*; Bahadur as admite, mas alega que seria muito anormal que duas pinturas da décima noite de *muharram* não coincidissem... Eliot, com mais justiça, recorda os setenta cantos da incompleta alegoria *The Faërie Queene*, nos quais não aparece uma única vez a heroína, Gloriana – como salienta uma censura de Richard Church. Eu, com toda a humildade, assinalo um precursor distante e possível: o cabalista de Jerusalém Isaac Luria, que no século XVI propagou que a alma de um antepassado ou mestre pode entrar na alma de um infeliz, para confortá-lo ou instruí-lo. Chama-se *Ibbür* essa variedade da metempsicose. (BORGES, 1999a, p. 462-463)

Ainda que não constitua uma remissão intertextual explícita como àquela referente a "A aproximação a Almotásim', pode-se visualizar relação intertextual entre *Se um viajante numa noite de inverno* e "A Biblioteca de Babel", conto escrito por Borges e publicado em 1941, na coletânea de contos *O jardim de veredas que se bifurcam*, que, mais tarde, passou a integrar *Ficções*, de 1944. No capítulo 11 do romance de Calvino (1999, p. 256) lemos:

> Leitor, é hora de sua agitada navegação encontrar um ancoradouro. Que porto pode acolhê-lo com maior segurança que *uma grande biblioteca?* Certamente haverá uma na cidade da qual partiu e à qual retorna depois de uma volta ao mundo de um livro a outro. Resta-lhe ainda uma esperança, a de que os dez romances que se volatilizaram entre suas mãos assim que empreendeu a leitura se encontrem nessa biblioteca. [grifo nosso]

Ora, essa "grande biblioteca" pode muito bem aludir à grande biblioteca que constitui o conto de Borges. Vejamos a descrição dessa biblioteca, a Biblioteca de Babel:

> O universo (que outros chamam a Biblioteca) compõe-se de um número indefinido, e talvez infinito, de galerias hexagonais, com vastos poços de ventilação no centro, cercados por balaustradas baixíssimas. De qualquer hexágono, vêem-se os andares inferiores e superiores: interminavelmente. A distribuição das galerias é invariável. Vinte prateleiras, em cinco longas estantes de cada lado, cobrem todos os lados menos dois; sua altura, que é a dos andares, excede apenas a de um bibliotecário normal. Uma das faces livres dá para um estreito vestíbulo, que desemboca em outra galeria, idêntica à primeira e a todas. À esquerda e à direita do vestíbulo, há dois sanitários minúsculos. [...] Por aí passa a escada espiral, que se abisma e se eleva ao infinito. (BORGES, 1999b, p. 516)

Levando em conta essa descrição, examinemos três situações que aproximam o conto de Borges e o romance de Calvino. Em primeiro lugar: no conto de Borges (1999b, p. 516), lemos: "Como todos os homens da Biblioteca, viajei na minha juventude; peregrinei em busca de um livro, talvez do catálogo de catálogos [...]." Semelhante situação ocorre com o Leitor: ele também peregrina em busca de um livro. No entanto, se o bibliotecário não encontra o livro que procura, o Leitor é mais feliz em sua missão, pois após uma dura empreitada consegue terminar de ler *Se um viajante numa noite de inverno*:

> Agora vocês são marido e mulher, Leitor e Leitora. Um grande leito matrimonial acolhe suas leituras paralelas.
> Ludmilla fecha seu respectivo livro, apaga sua respectiva luz, abandona a cabeça no travesseiro e diz:
> – Apague você também. Não está cansado de ler?
> E você:
> – Só mais um instante. Estou quase acabando *Se um viajante numa noite de inverno*, de Italo Calvino. (CALVINO, 1999, p. 263)

Em segundo lugar: ao pronunciar o segundo axioma da Biblioteca de Babel, o narrador afirma: "*O número de símbolos ortográficos é vinte e cinco*. Essa comprovação permitiu, depois de trezentos anos, formular uma teoria geral da Biblioteca e resolver satisfatoriamente o problema que nenhuma conjetura decifrara: a natureza disforme e caótica de quase todos os livros." (BORGES, 1999b, p. 517-518). Se os textos da Biblioteca de Babel, após

uma comprovação de 300 anos, mostram-se disformes e caóticos[→], aqueles que o Leitor lê também se apresentam dessa forma, ainda que com menor distorção e caos em sua diegese. Em outras palavras: apesar de os dez romances apresentarem um enredo sólido, eles se interrompem, pelos mais diversos motivos. Está aí o motivo: são romances "acabados interrompidos", como afirma Calvino (1999, p. 268).

Em terceiro lugar: no conto, lemos que "cada exemplar é único, insubstituível, mas (como a Biblioteca é total) há sempre várias centenas de milhares de fac-símiles imperfeitos: de obras que apenas diferem por uma letra ou por uma vírgula." (BORGES, 1999b, p. 520-521). Ora, isso permite que façamos conexão com o traiçoeiro tradutor Ermes Marana, o falsificador de romances. Isso é facilmente visível no romance de Calvino, funcionando como um dos motivos que impede a efetiva leitura dos romances pelo Leitor. Apresentando-se como tradutor de algumas das narrativas que o Leitor e Ludmilla leem, Marana não é um profissional de confiança, como atesta o seguinte fragmento, integrante do dossiê "Marana, senhor Ermes", de posse do editor Cavedagna:

> 'Mas quem é você?, perguntam-me. Ao ouvirem meu nome, enrijecem-se. Novatos na organização, não podiam mesmo conhecer-me pessoalmente, de mim apenas sabiam apenas as difamações que circularam após minha expulsão: agente duplo, triplo ou quádruplo, a serviço sabe-se lá de quem e do quê. Todos ignoram que a Organização do Poder Apócrifo foi fundada por mim e que teve sentido enquanto minha autoridade pôde impedir que caísse sob a influência de gurus pouco confiáveis. (CALVINO, 1999, p. 123)

Pelo fato de a correspondência de Marana estar repleta de dados nocivos à sua integridade enquanto tradutor e por este não entregar as traduções no dia combinado para a editora, Cavedagna tem suas dúvidas

[→] Segundo o narrador do conto: "Um, que meu pai viu em um hexágono do circuito quinze noventa e quatro, constava das letras M C V perversamente repetidas da primeira linha até a última. Outro (muito consultado nesta área) é um simples labirinto de letras, mas a página penúltima diz *Oh, tempo tuas pirâmides*. Já se sabe: para uma linha razoável ou uma correta afirmação, há léguas de insensatas cacofonias, de confusões verbais e de incoerências." (BORGES, 1999b, p. 518)

em relação ao tradutor, conforme indica a conversa que tem com o Leitor, no momento em que este se encontra na editora:

> Eis que o velho editor reaparece na porta envidraçada. Agarre-o pela manga, diga-lhe que deseja continuar a ler *Olha para baixo onde a sombra se adensa*.
> – Ah, quem sabe onde foi parar?... Todos os papéis do caso Marana sumiram. As cópias datilografadas, os textos originais, címbrico, polonês, francês. Ele desapareceu, tudo desapareceu, de um dia para o outro.
> – E não se soube mais dele?
> – Sim, ele escreveu... Recebemos tantas cartas... Histórias que não têm nenhum sentido... Não lhe conto porque não saberia por onde começar. Levaria horas para ler toda a correspondência. (CALVINO, 1999, p. 119-120)

Assim, essa terceira remissão intertextual revela um importante elemento para o ato de leitura: o tradutor. Pode parecer desnecessário pensar na figura do tradutor, visto que quando um indivíduo lê um texto traduzido já o encontra devidamente vertido para a sua língua materna, apresentando pouca ou nenhuma preocupação em relação ao texto original. Todavia, é vital considerar a função que esse profissional desempenha, para que possamos compreender com propriedade o texto traduzido, seja ele *Se um viajante numa noite de inverno*, "A aproximação a Almotásim" ou "A Biblioteca de Babel", por exemplo. Muitas questões fundamentais, básicas para a interpretação textual, envolvem o campo dos estudos de tradução, os quais buscam em diferentes disciplinas (literatura comparada, informática, história, antropologia, linguística, filologia, filosofia, semiótica, terminologia, etc.) as ferramentas para que uma tradução (seja ela de textos literários ou não) se efetive com sucesso, evitando, assim desvios desnecessários. É interessante mencionar, nesse sentido, a perspectiva de Eco (2011c), na qual a tradução é vista sob o prisma da negociação, isto é, autores (quando vivos) e tradutores, na medida do possível, devem estar de acordo frente a casos nos quais a tradução se mostra intrincada, difícil. Exemplos incluem as remissões intertextuais, a manutenção do sentido profundo da obra original, a reelaboração radical, as perdas que ocorrem no

ato da tradução, as mudanças de matéria e substância, etc. (ECO, 2011c). Considerando a figura do tradutor, podemos afirmar que ele constitui um elemento de incontestável importância no interior do sistema literário, efetuando um trabalho de mediação entre autor, obra e leitor.

5. Considerações Finais

Pela investigação realizada, podemos afirmar que a abordagem intertextual em literatura é altamente produtiva. Em primeiro lugar, pelo fato de relacionar dois sistemas literários distintos: o italiano e o argentino. Em segundo, pelo levantamento dos pontos de contato entre o romance de Calvino e os contos de Borges. E, em terceiro, pela habilidade de enriquecer o repertório de leituras do indivíduo que realiza tal empreendimento. Além disso, uma leitura intertextual não se dá apenas entre os textos-base, mas leva em conta também todas as informações que dizem respeito à vida dos escritores e de sua participação na literatura de seus respectivos países. Ler de forma intertextual contribui muito para a formação de todo leitor que busca na literatura uma forma de conhecimento.

Jenny (1979, p. 48) também credita especial importância para a teoria intertextual, indicando-a como "reactivação do sentido": "A intertextualidade é pois máquina perturbadora. Trata-se de não deixar o sentido em sossego – de evitar o triunfo do 'cliché' por um trabalho de transformação." E, mais adiante, afirma com ênfase: "Seja qual for o seu suporte ideológico confesso, o uso intertextual dos discursos corresponde sempre a uma vocação crítica, lúdica e exploradora." (JENNY, 1979, p. 49). Munido dessa tríplice vocação, o leitor poderá efetivar com sucesso as remissões intertextuais que o texto oferece, participando do jogo dialógico que é a leitura.

Ao considerarmos qualquer modalidade de leitura e, em especial, a leitura intertextual, é interessante trazermos para nossa análise o pensamento de Hans-Georg Gadamer (1900-2002), hermeneuta alemão que definiu as bases da hermenêutica filosófica. O ponto que destacamos de seu trabalho diz respeito a um conceito fundamental para a leitura: a experiência. De acordo com Gadamer (2008, p. 465), "a verdade da experiência contém sempre a referência a novas experiências. Nesse sentido, a pessoa a quem chamamos experimentada não é somente alguém que se tornou o que é *através* das experiências, mas também alguém que está aberto *a* experiências." Portanto, ao ler um texto literário, o leitor sai dele experimentado, transformado, arrebatado. A experiência hermenêutica "é, portanto, experiência da finitude humana. É experimentado, no autêntico sentido da palavra, aquele que tem consciência dessa limitação, aquele que sabe que não é senhor do tempo nem do futuro." (GADAMER, 2008, p. 466-467).

Pensar o texto literário como intertextual implica visualizar a cultura como processo intertextual, na medida em que for levado em conta o diálogo que cada produção humana estabelece com outras produções. Isso vai ao encontro do conceito de aldeia global, conforme proposto pelo filósofo e educador canadense Marshall McLuhan, no qual todas as regiões do mundo estão interconectadas, relacionadas, numa relação de interdependência. Isso ajuda a pensar na intertextualidade e no seu princípio elementar: todos os textos estão em relação uns com os outros, constituindo, assim, uma ampla rede de textos.

Referências

ALLEN, Graham. *Intertextuality*. London and New York: Routledge, 2000.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Tradição e inovação na literatura hispano-americana. In: _____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 110-120.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.

BLOOM, Harold. *O cânone ocidental.* Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BORGES, Jorge Luis. A aproximação a Almotásim. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges.* São Paulo: Globo, 1999a, v. 1, p. 458-463.

_____. A Biblioteca de Babel. In: _____. *Obras completas de Jorge Luis Borges.* São Paulo: Globo, 1999b, v. 1, p. 516-523.

_____. Sobre os clássicos. In: _____. *Outras inquisições.* Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 219-222.

BRIZOTTO, Bruno. Hermenêutica e Estética da recepção: uma leitura das três primeiras teses de Hans Robert Jauss. *Comunicações de Pós-Graduação - 6ª Edição* (VIII SEPesq - Semana de Extensão, Pesquisa e Pós-Graduação, Centro Universitário Ritter dos Reis), v. 1, p. 1-12, 2012a.
BRIZOTTO, Bruno. Notas sobre Estética da Recepção e Crítica Feminista. *Cenários*, Porto Alegre, v. 2, n. 6, p. 1-13, 2º semestre, 2012b.

CALVINO, Italo. *Se um viajante numa noite de inverno.* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Por que ler os clássicos.* Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

CARDOSO, Zélia de Almeida. *A literatura latina.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1989.

CAVALLARO, Dani. *The mind of Italo Calvino:* a critical exploration of his thought and writings. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos:* mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução de Vera da Costa e Silva *et al.* 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

CULLER, Jonathan. Literary Competence. In: TOMPKINS, Jane P. *Reader-response criticism:* from formalism to post-structuralism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 101-117.

_____. *Sobre a desconstrução:* teoria e crítica do pós-estruturalismo. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.

ECO, Umberto. *Obra aberta:* forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas. Tradução de Giovanni Cutolo. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

_____. Ironia intertextual e níveis de leitura. In: _____. *Sobre a literatura.* Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011a, p. 207-228.

_____. *Lector in fabula:* a cooperação interpretativa nos textos narrativos. Tradução de Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2011b.

_____. *Quase a mesma coisa:* experiências de tradução. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: BestBolso, 2011c.

_____. *Os limites da interpretação.* Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FISH, Stanley. *Is there a text in this class?* The authority of interpretive communities. Cambridge; London: Harvard University Press, 1980.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I:* Traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica. Tradução de Flávio Paulo Meurer. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2008.

ISER, Wolfgang. La estructura apelativa de los textos. In: WARNING, Rainer. (Org.). *Estética de la recepción.* Tradução de Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina. Madrid: Visor, 1989, p. 133-148.

_____. *O ato da leitura:* uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Krestschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996. v. 1.

_____. *O ato da leitura:* uma teoria do efeito estético. Tradução de Johannes Krestschmer. São Paulo: Ed. 34, 1999. v. 2.

JAUSS, Hans Robert et al. *A literatura e o leitor:* textos de estética da recepção. Seleção, coordenação e prefácio de Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

_____. *Aesthetic experience and literary hermeneutics.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982a.

_____. *Toward an Aesthetic of Reception.* Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982b.

_____. *A história da literatura como provocação à teoria literária.* Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Poétique*, Revista de Teoria e Análise Literárias, n. 27: "Intertextualidades". Coimbra: Almedina, 1979, p. 5-49.

JOUVE, Vincent. *A leitura.* Tradução de Brigitte Hervot. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

KRISTEVA, Julia. A Palavra, o Diálogo e o Romance. In: _____. *Introdução à semanálise.* Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974, p. 61-90.

LUCENTE, Gregory. An Interview with Italo Calvino. *Contemporary Literature*, v. 26, n. 3, p. 245-253, 1985.

MALMGREN, Carl D. Romancing the Reader: Calvino's *If on a Winter's Night a Traveler. The Review of Contemporary Fiction*, v. 6, n. 2, p. 106-116, 1986.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. *Intertextualidades:* teoria e prática. Belo Horizonte: Editora Lê, 1995.

PRINCE, Gerald. Introduction to the Study of the Narratee. In: TOMPKINS, Jane P. *Reader-response criticism:* from formalism to post-structuralism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 7-25.

RIFFATERRE, Michael. Describing Poetic Structures: Two approaches to Baudelaire's *les Chats*. In: TOMPKINS, Jane P. *Reader-response criticism:* from formalism to post-structuralism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 26-40.

ROSENBLATT, Louise. *The Reader, the Text, the Poem:* The Transactional Theory of the Literary Work. Carbondale: Southern Illinois UP, 1994.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras:* ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução de Luiz Fernando P. N. Franco. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

TOMPKINS, Jane P. The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response. In: _____. *Reader-response criticism:* from formalism to post-structuralism. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980, p. 201-232.

WEISS, Beno. *Understanding Italo Calvino.* Columbia: University of South Carolina Press, 1993.

* **Bruno Brizotto** é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade da Universidade de Caxias do Sul. Bolsista da CAPES. Áreas de atuação: Estética da Recepção, Teoria do Efeito Estético, Teoria da Literatura, Italo Calvino, Erico Verissimo, Hermenêutica. E-mail: brunobrizotto@terra.com.br

** **Lisana Teresinha Bertussi** é doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS). Docente e pesquisadora na Universidade de Caxias do Sul. Áreas de atuação: Teoria da Literatura, Literatura Brasileira, (com ênfase na Sul-Rio-Grandense) e de língua espanhola, regionalismo, regionalidade, literatura oral e popular, poesia e modernidade. E-mail: zanabertussi@terra.com.br

/artigo

TRISTRAM SHANDY E BRÁS CUBAS: SIMILARIDADES NARRATIVAS

Socorro Guterres[→]

Resumo

Este artigo pretende estabelecer um entrelaçamento entre *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* e *Memórias Póstumas de Brás Cubas,* procurando observar na escritura requintada de Machado de Assis a influência inglesa de Laurence Sterne.

Palavras-chave: Machado de Assis; Laurence Sterne; escritura.

Abstract

This article aims to establish an intertwining between *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* and *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, trying to observe in the exquisite writing of Machado de Assis a british influence of Laurence Sterne.

Keywords: Machado de Assis; Laurence Sterne; writing.

Laurence Sterne, pastor anglicano, nascido em 24 de novembro de 1713 no sul da Irlanda devido ao deslocamento do seu pai – o alferes do exército inglês Roger Sterne, em campanha militar por essas terras – escreveu sermões e panfletos satíricos, os quais não chamaram a atenção da crítica. Contudo, em 1759 iniciou a escritura da obra-prima *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, cujo personagem principal, o próprio

[→] Socorro Guterres é licenciada em Letras, mestre em Estudos da Linguagem e doutoranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

Tristram Shandy, pode ser considerado *alter ego* de Sterne, sobretudo no que concerne ao gosto pelo riso, apesar dos problemas pulmonares que atormentaram o autor e acabaram por levá-lo à morte, vitimado por uma pleurisia, em 18 de março de 1768. Era intenção de Sterne dispor o romance em vinte volumes, mas não chegou a escrever nove (editados entre 1760 e 1767), justamente pela precariedade da saúde. Portanto, até hoje é discutida a completude de sua composição, na qual não há um final convencional.

Para restabelecer a saúde comprometida, Sterne empreendeu algumas viagens ao continente europeu e a partir dessas experiências escreveu, em 1768, *Viagem Sentimental pela França e Itália*, segundo José Paulo Paes um "misto de novela, relato de viagens e sketch humorístico" (Paes, 1984, p. 13) que suplantou o êxito de *Tristram Shandy*, suscitando vários imitadores, entre eles Xavier de Maistre (*Viagem ao redor do meu quarto*) e Almeida Garret (*Viagens na minha terra*). À semelhança de *Tristram Shandy*, *Viagem Sentimental* fica inacabada, já que a pretensão do autor era desenvolver a história em quatro volumes, porém, só chegou a publicar dois deles. Ademais, os títulos tanto em *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy*, quanto em *Viagem Sentimental pela França e Itália* parecem inadequados, pois em *Tristram Shandy* pouco se vê sobre a vida do personagem-narrador, ainda que este expresse suas opiniões, e em *Viagem Sentimental* não há, como seria de se esperar, um cenário turístico, pois a narrativa se ocupa principalmente de aspectos subjetivos.

Conforme expõe o ensaísta José Paulo Paes em "Sterne ou o horror à linha reta", uma das análises que fundamentam esse estudo, a narrativa de Tristram se desenvolve em dois tempos. O primeiro (situado entre 1760 e 1767) é o presente do narrador, momento em que o personagem escreve o livro e mesmo tempo em que o autor o compôs, evidenciando Tristram Shandy como *alter ego* de Sterne. Já o segundo tempo (entre 1695 e 1718) abrange a época em que se desenrola a batalha (1695) na qual o tio Toby,

um dos protagonistas do célebre romance de Sterne, é ferido na virilha e em consequência disso tem que dar baixa no exército, resultando num caudal de consequências para a ação do romance. Este período também abrange o nascimento de Tristram (1718), "à evocação de cujos acidentes obstétricos e batismais estão dedicados nada menos de quatro dos nove volumes da obra" (Paes, 1984, p. 14). Ainda segundo Paes, embora seja um romance "de viés psicológico, voltado mais para a compreensão dos motivos de seus personagens do que para os seus atos propriamente ditos" (Paes, 1984, p. 15), *Tristram Shandy* também evidencia a circunstância histórico-social da Inglaterra do século XVIII, pois os acontecimentos históricos e políticos estão presentes na crônica familiar dos Shandy.

Como cavalheiro (*gentleman*), Tristram está filiado à burguesia rural, a *gentry* inglesa, a quem o narrador chama de "minha boa gentry" (Sterne, 1984, p. 340). Na verdade, as consequências da revolução industrial inglesa, cuja fase aguda se estende de 1760 a 1830, só ocorrem depois de 1760, ano de publicação do *Tristram Shandy* e, desse modo, não aparecem na obra, havendo assim um relativo equilíbrio nas relações de classe. O processo de industrialização inglês que se observa no século XVIII como resultado da ascensão da burguesia, iniciada no século XVII, resulta numa maciça imigração urbana que se alia a uma crescente alfabetização dessa população, gerando então uma "demanda igualmente crescente de material impresso, entre os quais destacam-se jornais e revistas, cujo conteúdo abarcava poesia, ensaio, política e crítica literária" (Freitas e Costa, 2008, p. 12). A possibilidade de lucros levou à modernização da indústria editorial, bem como fortaleceu a profissionalização do escritor, embora, conforme expõe Manuel Portela, as paródias e dedicatórias inseridas no corpo da narrativa de Tristram Shandy, "mostram a natureza ainda ambígua da independência do autor profissional em relação ao patrocínio e promoção da aristocracia e do clero" (Portela, 1997, p. 6).

Em *A vida e as opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy,* o narrador conta de forma bem humorada sua própria vida numa espécie de autobiografia, da qual muito se aproximará o defunto-autor das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, embora este mescle o riso com a melancolia. Tanto Laurence Sterne quanto Machado de Assis se apropriaram de modernas técnicas narrativas em suas escrituras literárias. *Tristram Shandy* foge das técnicas tradicionais do romance do século XVIII, fato também observável em *Brás Cubas*, no século XIX. Outrossim, na trama de Sterne a ação dá lugar ao tempo psicológico, não havendo delimitação do assunto, nem desenvolvimento do tema em início, meio e fim, num verdadeiro "horror à linha reta", chegando ao ponto de o narrador brincar sobre isso no volume seis, no qual desenha linhas "razoavelmente retas" (Sterne, 1984, p. 461), que demonstram a pretensão do narrador em prosseguir, a partir deste momento da história, em linha reta, até atingir uma suposta perfeição. No texto machadiano, ainda que os acontecimentos possam estar delineados em uma singular sequência (morte, infância, juventude, idade adulta), as digressões distorcem a linearidade da narrativa.

Sterne fez uso em sua escritura do mecanismo de associação de ideias de John Locke, objeto de seus estudos filosóficos, dando lugar às digressões, ao capricho e às excentricidades dos protagonistas da trama, Walter, Toby e Tristram, no cultivo de seus *hobby-horses* ou passatempos, quais sejam, segundo Paes, a teorização de bagatelas, as guerras de brinquedo e os caprichos da prosa digressiva, "a suscitar riso ou escárnio por meio de suas grotescas verdades" (Paes, 1984, p. 28). Paes diz ainda que a incomunicação é um dos grandes temas subjacentes em *Tristram Shandy*, pois os diálogos entre os irmãos Shandy, Toby e Walter, respectivamente tio e pai de Tristram, lembram uma conversa de surdos, tal a incongruência do seu desenvolvimento.

As divagações de Tristram, que cortam inúmeras vezes a história, aliam-se a referências filosóficas, sermões, contratos, páginas em preto,

páginas em branco, asteriscos, além de tantas outras inovações que surpreendem o leitor, a quem o narrador constantemente interpela e provoca, tornando assim o leitor em seu interlocutor. Para Manuel Portela, apesar da excentricidade da composição, "a verossimilhança e o conhecimento do comportamento e da psicologia individual e social, particularmente no retrato dos personagens principais, foram desde os primeiros volumes atributos reconhecidos no escritor Laurence Sterne" (Portela, 1997, p. 10).

A "forma livre" de Sterne é referida por Brás Cubas no prólogo de suas *Memórias Póstumas*, quando, dirigindo-se ao leitor antecipa a este a forma com que compôs sua narrativa, "obra de finado", escrita com "a pena da galhofa e a tinta da melancolia", acrescentando ainda que "a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual" e assim a história de Brás Cubas fica privada "da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião". A fina ironia machadiana segue a linha de Sterne, ainda que neste o humor seja mais declarado e o riso se mantenha como objeto constante na narrativa.

A pretensão deste estudo é estabelecer um entrelaçamento entre *A Vida e as Opiniões do Cavalheiro Tristram Shandy* e as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, mantendo, contudo, o foco no livro de Sterne, e observando a apropriação refinada deste em Machado, pois Sterne e Machado têm formas próprias, advindas de momentos históricos diferentes, que a arte desses escritores soube captar. O estudo centra-se especialmente no volume I do *Tristram Shandy* e, no que concerne a *Brás Cubas*, nas associações que possam estar presente, sobretudo, entre os capítulos I e XXX.

Expor o enredo do *Tristram Shandy* pode parecer difícil num livro com mais de seiscentas páginas, mas na verdade, deixando de lado as constantes digressões que rompem com a cronologia linear da narrativa, a

história é relativamente simples e quase desprovida de ação. Trata da vida do protagonista, Tristram, a partir do seu desenvolvimento no útero materno até a idade de sete anos. Mas, essa suposta autobiografia (que, segundo Paes, ocupa apenas vinte por cento do livro) não é tão importante na trama, pois nesta destacam-se além dos discursos do tio e do pai de Tristram, o discurso do próprio narrador, evidenciando assim o ato de narrar, que dá margem às "opiniões" do protagonista, as quais estão entremeadas de libertinas anedotas e alusões satíricas que ocupam a maior parte da história. *Tristram Shandy* ressalta-se assim como romance psicológico, tendo em *Brás Cubas* um seu sucessor.

O romance de Sterne tem como cena primordial o relato de Tristram acerca de sua concepção, fato que o aproxima das *Memórias Póstumas*, cujo início se dá com a morte do próprio narrador, Brás Cubas, o qual descreve a cena do enterro, bem como dos delírios que precedem sua morte. Vê-se então, em Sterne como também em Machado, o tempo psicológico que pode contar tanto a concepção quanto a morte antes do nascimento. Voltando ao relato de Tristram, este expõe que sua concepção foi perturbada por uma inoportuna pergunta da mãe do protagonista ao marido dela no momento em que este desincumbia-se de seu dever conjugal, ato cumprido toda segunda-feira de cada mês, ironicamente mesmo dia escolhido para dar corda no relógio da sala:

> — Por favor, meu caro, disse minha mãe, não te esqueceste de dar corda no relógio? — Por D —! Gritou meu pai, lançando uma exclamação, mas cuidando ao mesmo tempo de moderar a voz, — Houve jamais mulher, desde a criação do mundo que interrompesse um homem com pergunta assim tão tola? (Sterne, 1984, p. 47-48)

O idoso pai de Tristram, descrito como excelente filósofo natural, entende que essa interrupção prejudicará o "HOMÚNCULO", isto é, o feto que estava sendo gerado, iniciando assim os infortúnios de Tristram.

Inesperadamente, Tristram suspende esse relato para falar da própria obra, no que diz respeito à expectativa do leitor:

> É por pura submissão a tal estado de espírito, e por uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão pormenorizado. De vez que minha vida e opiniões serão de molde a causar certo alarde no mundo, e, se conjecturo corretamente, a alcançar todas as categorias, profissões e denominações de homens, quaisquer que sejam – sendo não menos lidas do que o próprio *Pilgrim's Progress* – e, ao fim e ao cabo, a provar serem precisamente aquilo que Montaigne receava seus ensaios vir a ser, isto é, um livro de salas de visitas; – reputo necessário consultar os leitores, um de cada vez, e um pouco; por isso, devo pedir desculpas de continuar mais um pouco da mesma maneira: pela dita razão, estou deveras contente de ter começado a história de mim mesmo da maneira por que o fiz; e de poder continuar a rastrear cada particularidade dela *ab Ovo*, conforme diz Horácio. (Sterne, 1984, p. 50)

Brás Cubas também explica a forma sob a qual concebeu sua narrativa:

> Algum tempo hesitei se devia abrir estas memórias pelo princípio ou pelo fim, isto é, se poria em primeiro lugar meu nascimento ou a minha morte. Suposto o uso vulgar seja começar pelo nascimento, duas considerações me levaram a adotar diferente método: a primeira é que não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor, para quem a campa foi outro berço; a segunda é que o escrito ficaria assim mais falante e mais novo. Moisés, que também contou sua morte, não a pôs no introito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. (Machado, 1997, p. 1)

Voltando à narrativa de Tristram, este após expor sobre sua concepção, propõe-se a falar sobre o nascimento dele, mas como perde-se em divagações solicita ao leitor um pouco mais de paciência, pois, esclarece, pretende escrever não apenas sobre sua vida, mas também sobre suas opiniões, e isso tudo à sua maneira:

> — ou, se eu parecer aqui e ali vadiar pelo caminho, — ou, por vezes, enfiar na cabeça um chapéu doido com sinos e tudo, durante um ou dois momentos de nossa jornada, — não fugi, — mas, cortesmente, dai-me o crédito de um pouco mais de sabedoria do que a aparentada pelo meu aspecto exterior; — e à medida que formos adiante, aos solavancos, ride comigo, ou de mim, ou, em suma, fazei o que quiserdes, — mas não perdei as estribeiras. (Sterne, 1984, p. 53)

Os diálogos com o leitor são constantes em Machado e Sterne, chegando mesmo neste último a uma interlocução (como já frisado anteriormente), conforme visto no capítulo vinte do *Tristram Shandy*:

> — Como pôde a senhora mostrar-se tão desatenta ao ler o último capítulo? Nele eu vos disse *que minha mãe não era uma papista*. — Papista! O senhor absolutamente não me disse isso. Senhora, peço-vos licença para repetir outra vez que vos disse tal coisa tão claramente quanto as palavras, por inferência direta, o poderiam dizer. — Então, senhor, devo ter pulado a página. — Não, senhora — não perdestes uma só palavra. — Então que nada sei do assunto. — Essa, senhora, é exatamente a falta de que vos acuso; e, à guisa de punição por ela, insisto em que volteis imediatamente atrás, isto é, tão logo chegueis ao próximo ponto final, leiais o capítulo todo novamente. (Sterne, 1984, p. 94)

Brás Cubas, por meio da inventiva escritura de Machado, também usa de ironia para com o leitor já no prólogo do romance: "A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus". Além dos explícitos diálogos com os leitores, a influência de Sterne em Machado ressalta-se não só nos aspectos formais da obra, como exemplifica o capítulo CXXXIX de *Brás Cubas*, sem texto, apenas com linhas pontilhadas, a exprimir talvez o fracasso de Brás, assemelhando-se aos capítulos dezoito e dezenove do volume IX do *Tristram Shandy,* cujas páginas em branco refletem, com irreverência, o tempo sem ação. Ressalta-se também a presença de uma intertextualidade com autores clássicos, como Shakespeare, Cícero e

Heródoto. Além disso, a fina ironia de Brás é sarcástica e deixa de lado a verossimilhança do enredo ao assumir a fantástica postura de um "defunto autor", enquanto que a verossimilhança se faz presente em *Tristram Shandy* e o humor do narrador de Sterne é ao mesmo tempo sentimental e satírico, conforme se observa, no capítulo dezenove do Volume I, no raciocínio de Walter Shandy sobre a influência que os nomes de batismo imprimem nos caracteres e conduta das pessoas, assunto em que o narrador antecipa sua opinião:

> Eu me empenharia antes em explicar o mais difícil problema de geometria do que pretender justificar por que um cavalheiro de tanto bom senso quanto meu pai, — homem de conhecimentos, conforme o leitor deve ter percebido, e interessado também em filosofia, —, sábio outrossim em raciocínios políticos, — e de modo algum ignorante (como se verá) em questões polêmicas, — pudesse ser capaz de entreter na mente uma idéia tão fora do comum, — que temo possa o leitor, quando eu a mencionar, e se ele tiver um mínimo de temperamento colérico, atirar fora o livro imediatamente; se for de temperamento mercurial, rirá às bandeiras despregadas; — e se for de índole grave e saturnina, a condenará como totalmente fantasiosa e extravagante; a idéia dizia respeito à escolha e imposição de nomes de batismo, dos quais acreditava meu pai dependerem muito mais coisas do que os espíritos superficiais supõem. (Sterne, 1984, p. 88-89)

Retomando a narrativa de Tristram Shandy, este corta o relato do nascimento para, entre outras divagações, falar sobre a parteira, os "CAVALINHOS DE PAU" (*hobby-horses*) e a venda de dedicatórias do seu próprio livro a qualquer cavalheiro que se disponha a pagar 50 guinéus, "20 guinéus menos do que aquele a que poderia dar-se o luxo um homem de gênio". Assim, conforme expõe Paes, o romancista Sterne "se divertia em frustrar as expectativas dos leitores menos refinados no tocante ao progresso da ação narrativa propriamente dita" (Paes, 1984, p. 25). Segundo Paes, a digressão é um artifício utilizado no *Tristram Shandy* "para desviar o foco de interesse, dos *sucessos* em si para a *maneira* por que são narrados"

(Paes, 1984, p. 35). Ademais, dedicatória é também tema irreverente em Brás Cubas que inicia da seguinte forma a sua narrativa:

Ao verme

Que

Primeiro roeu as frias carnes

Do meu cadáver

Dedico

Como saudosa lembrança

Estas

Memórias Póstumas

Esta espécie de alegoria, arranjada, conforme expõe Roberto Schwarz, como um epitáfio, antecipa a ousadia da forma literária machadiana. Schwarz lembra que na obra "o tom é de abuso deliberado, a começar pelo contra-senso do título, pois os mortos não escrevem" (Schwarz, 2006, p. 17). É necessário ressaltar que o narrador em primeira pessoa, Brás Cubas, defunto-autor, tem pela morte a isenção de compromissos com a sociedade. Assim, veladamente se manifesta nas *Memórias Póstumas* um sentimento agudo de injustiça de classe, o que, segundo Schwarz, dá um mordente particular ao romance. O personagem defunto-autor traz também à lembrança a obra de Luciano de Samósata, *Dialógo dos Mortos*, escrita provavelmente no ano 155, que ironiza os costumes, a vaidade e a vida intelectual de sua época na Síria. Essa sátira mordaz teria, conforme alguns críticos literários, influenciado, além de Sterne e Machado, grandes escritores como Erasmo de Rotterdam, Rabelais e Voltaire, pois nessa obra Luciano expõe, em uma narrativa fragmentada, um colóquio de personagens mortos, dentre eles os filósofos da escola cínica, Diógenes e Menipo. Nesse aspecto, é preciso ressaltar o que diz, em entrevista, o ensaísta Roberto Schwarz acerca de Literatura Comparada.

> Quem estuda literatura brasileira inevitavelmente topa com o fato de que muitas das coisas que são feitas aqui foram feitas antes em outro lugar mais prestigioso. Assim, para estudar o processo efetivo da literatura brasileira, você não pode desconhecer isso: os gêneros não foram criados aqui. Este é um ponto inicial que facilmente leva a crítica literária a uma posição cacete, que é a pesquisa das fontes feita com ânimo de denúncia, de modo a ficar duvidando da originalidade do autor brasileiro porque ele sempre veio depois. É um ângulo equivocado, que animou discussões azedas e agora ficou para trás. Hoje é raro alguém esperar que os autores brasileiros criem a partir do nada, ou a partir de uma tradição estritamente local, assim como aliás ninguém mais pensa que os autores dos países que nos servem de modelo tenham começado do zero. Essa questão da originalidade absoluta felizmente parece não existir mais. (Schwarz, 2000, p. 53)

O ponto de vista de Schwarz adequa-se perfeitamente a este estudo que relaciona as *Memórias Póstumas* à forma literária de Sterne e acredita que a influência do autor inglês não desmerece em nada a força da escritura machadiana. Outrossim, a sátira menipeia presente nos textos de Sterne e Machado edifica uma literatura libertina que incomoda o leitor. Segundo Sérgio Paulo Rouanet, as reminiscências de Sterne em Machado são abundantes, sobretudo no que concerne à "forma shandiana" adotada pelo autor brasileiro, na qual, conforme Rouanet, quatro características estruturais podem ser ressaltadas: "Hipertrofia da subjetividade, digressividade e fragmentação, subjetivação do tempo e do espaço e interpenetração do riso e da melancolia" (Rouanet, 2007, p. 33).

Retornando à narrativa de Tristram Shandy, dentre outras divagações que suspendem o relato do nascimento do protagonista está a outorga da permissão para a parteira pelo pároco da região ("Yorick era o nome dele"). Reflexão que discorre sobre o magro cavalo do pároco, "irmão germano de Rocinante, tanto quanto poderia ser por similitude congenial", a origem familiar de Yorick e o senso de humor deste, cujos "comentários tinham, via de regra, a infelicidade de concluir-se por um *bon mot*" (Sterne, 1984,

p.68). Yorick, um dos personagens secundários do *Tristram Shandy*, é também quem conduz *A Viagem Sentimental e* seria "descendente remoto do bobo da Dinamarca, tolerante e bem-humorado" (Rouanet, 2007, p. 18), configurando-se também como *alter-ego* de Sterne, apresentando ainda o mesmo nome do bufão de *Hamlet*. Essa saída de personagem de uma obra para outra ocorre, analogamente, na criação machadiana, pois em *Quincas Borba*, o personagem que dá título ao romance já participara do enredo de *Memórias Póstumas*. Retomando *Tristram Shandy,* as divagações estendem-se até a morte de Yorick, momento em que uma inusitada página inteiramente pintada de preto parece imprimir o luto ao texto.

Na verdade, o nascimento de Tristram Shandy, de tal modo é prolixa sua narrativa, estende-se por quatro volumes, mostrando assim as infinitas possibilidades da escrita. *As Memórias Póstumas de Brás Cubas* também se caracterizam pela descontinuidade do relato, causada pelas constantes interrupções do narrador, o que mais uma vez assemelha-se ao discurso não linear de Tristram Shandy. O narrador das *Memórias Póstumas*, conforme Schwarz, mostra-se voluntariamente importuno e sem credibilidade: "A todo momento Brás exibe o figurino de *gentleman* moderno, para desmerecê-lo em seguida, e voltar a adotá-lo, configurando uma inconsequência que o curso do romance vai normalizar" (Schwarz, 2006, p. 19). Ademais, a condição de defunto-autor permite a Brás Cubas uma suspensão temporal e uma provocativa ironia acerca da condição humana, o que deixa o leitor em alerta, ou como explica Schwarz, "A música do primeiro parágrafo é sintática e seu humor está na tensão entre o desenho gramatical elegante e o absurdo do que é dito". Schwarz diz ainda que "o ritmo é estritamente binário, marcado por alternativas, paralelismos, antíteses, simetrias, disparidades" (Schwarz, 2006, p. 26).

Em *Um mestre na periferia do capitalismo*, Roberto Schwarz procura demonstrar nas *Memórias* (obra da maturidade de Machado de Assis e do Segundo Reinado) as contradições da sociedade brasileira da época, ou seja,

a ambivalência produzida por uma convivência com um liberalismo importado e um regime escravocrata, já que o regime social dividia-se entre o patriarcalismo rural e a emergente modernidade burguesa das cidades, situação que Schwarz expõe como caracterizadora da fórmula narrativa de Machado, alegando que "O dispositivo literário capta e dramatiza a estrutura do país, transformada em regra de escrita" (Schwarz, 2006, p. 11). Desse modo, Schwarz centra sua análise na correspondência entre o estilo machadiano e as particularidades da ambígua sociedade brasileira escravista e burguesa.

Voltando à cena do nascimento de Tristram, ressalta-se, ainda no volume I ora em estudo, a originalidade do narrador em suspender a ação e intercalar a narrativa com histórias variadas, aliando a isso um humor crítico, expresso, por exemplo, no documento dos doutores filósofos da Sorbonne, que discute a possibilidade de batismo em crianças ainda no útero materno. Na verdade todo o volume I do *Tristram Shandy* é anterior ao nascimento do protagonista, isso é devido às continuas digressões do narrador, que assim discorre sobre elas:

> As digressões são incontestavelmente a luz do sol; — são a vida, a alma da leitura; — retirai-a deste livro, por exemplo, — e será melhor se tirardes o livro juntamente com ela; — um gélido e eterno inverno reinará em cada página sua: devolvei-as ao autor; — ele se adiantará como um noivo, — e saudá-las-á todas; elas trazem a variedade e impedem que a apetência venha a faltar. (Sterne, 1984, p. 106)

Diz ainda Tristram Shandy sobre as digressões no corpo da narrativa:

> Toda a destreza está no bom cozimento delas, não só para proveito do leitor como igualmente do próprio autor, cuja aflição, neste particular, é verdadeiramente comovente: pois, quando ele começa uma digressão, — observo que toda a sua obra pára a partir desse momento; — e quando ele avança na obra principal, — tem então de pôr fim à sua digressão. (Sterne, 1984, p. 106)

Para arrematar a explicação sobre a forma de sua obra, completa o narrador sterniano:

> — Este é um trabalho ingrato. — Por tal razão, desde o começo desta obra, como vedes, construí a parte principal e as adventícias com tais interseções, e compliquei e envolvi os movimentos digressivo e progressivo de tal maneira, uma roda dentro da outra, que toda a máquina, no geral, tem-se mantido em movimento; — e, o que é mais, manter-se-á em movimento nos próximos quarenta anos, se aprouver à fonte de saúde bendizer-me com vida tão longa e tanto bom humor. (Sterne, 1984, p. 107)

Segundo Manuel Portela, o romance de Sterne se expõe como "máquina narrativa" que se insere na instituição literária em plena modernização e cujo poder "é usado em todos os seus recursos para dramatizar a impotência narrativa" (Portela, 1997, p. 18). Já o narrador machadiano, conforme Schwarz, "humorística e agressivamente arbitrário, funciona "como um *princípio formal* que sujeita as personagens, a convenção literária e o próprio leitor, sem falar na autoridade da função narrativa, a desplantes periódicos" (Schwarz, 2004, p. 16). Desse modo, o crítico questiona a volubilidade do narrador nas *Memórias*: "a volubilidade é Brás Cubas? É todo mundo? É o Brasil?"(Schwarz, 2008, p. 62). Afirma então que "artisticamente a indefinição pouco atrapalha, sendo antes um elemento de humorismo e diversidade de timbres, que contrastam, mas por alguma razão não se desdizem" (Schwarz, 2008, p. 62).

Portanto, ambiguidade, capricho, tensão sarcasmos, conversas com o leitor, bem como sutis paradoxos, que implicam a satisfação das veleidades e proporcionam um inesperado prazer, estipulam a forma do romance, em que é provável a influência de uma certa melancolia e descrença para com a sociedade burguesa da época machadiana. Editada em 1881, embora tenha sido publicada em 1880 pela *Revista Brasileira*, *Memórias Póstumas de Brás*

Cubas, obra experimentalista de Machado de Assis, inaugurou uma nova fase da literatura brasileira, por meio de uma particular forma de expressão que lhe possibilitou ultrapassar os romances da época, satirizando as convenções narrativas de autores como José de Alencar, em *Senhora*, e o próprio Machado, em *Ressurreição, A mão e a luva, Helena* e *Iaiá Garcia*, obras que são marcadas pela condição colonial brasileira, cuja ruptura se dá com as *Memórias Póstumas*, na qual Machado de Assis apreende o contexto social de seu tempo, transformando esse tempo em forma literária.

Alfredo Bosi observa, no ensaio "Brás Cubas em três versões", que a crítica tem estudado em três registros, o "bizarro" narrador machadiano:

> 1) Segundo uma leitura formalizante, o defunto autor desenvolve o modelo da "forma livre" de Sterne, que, por sua vez, se inscreveria na tradição da sátira menipéia; 2) a leitura cognitiva e existencial centra-se na figura do humorista melancólico, que se reconhece no discurso do homem subterrâneo e do autoanalista; 3) a leitura sociológica está centrada no tipo social de Brás e no contexto ideológico do Brasil Império. (Bosi, 2006, p. 51)

A este estudo interessou, sobretudo, a primeira versão, em que o defunto autor parece aderir à forma shandiana. Contudo, de acordo com Bosi, essa adesão "não produziria, por si mesma, a natureza das paixões e dos pensamentos que habitam os monólogos, os diálogos e as digressões metanarrativas do texto". (Bosi, 2006, p. 50). Ademais, se Machado de Assis recorreu a estratégias já exploradas por uma tradição humorística, conforme analisa Bosi, *Tristram Shandy*, também estipula, segundo Manuel Portela, a sua própria linhagem na tradição paródica e satírica europeia, assim como *Gargântua*, *Pantagruel* e *Dom Quixote*. Portela diz ainda que além dos modelos de intenção satírica "ou numa visão literária do mundo centrada no riso", há na narrativa de Tristram obras como *Hamlet*, de Shakespeare, ou The *Anatomy of Melancholy*, de Robert Burton, as quais são utilizadas em passagens mais circunscritas, bem como ainda outros tantos

textos, filosóficos, teológicos e históricos que são parafraseados ou traduzidos, "enquanto objeto de pastiche ou caricatura", como *Essay on Death*, de Francis Bacon, *Contemplations*, de Joseph Hall ou *An Essay ou Human Understandig*, de John Locke. Contudo, diz Portela, essa apropriação não deixa de ter fortes consequências estilísticas. Caso seja certa a influência sobre Sterne do culto da sátira e da paródia, que se destacavam na atmosfera literária do século XVIII, diversos seguidores também adotaram o estilo shandiano, cujas influências mais criativas, conforme Portela, ressaltam-se no Romantismo e no Modernismo, e dentre elas as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*.

Sterne, que teve entre seus admiradores Nietzsche, deixou como legado um romance excepcional, cuja leitura pode parecer fatigante para uma narrativa que utiliza vários volumes somente para descrever o nascimento do protagonista. Mas, é ao mesmo tempo instigante a forma com que conversas com o leitor, digressões e alusões irônicas se mostram pontuadas por uma esmerada cultura. Machado de Assis também tem uma escrita requintada, apesar da origem proletária do autor. É certo que em sua obra havia a influência inglesa de Sterne, mas como diz Otto Maria Carpeaux (2008, p. 1736) "Influências não explicam o gênio". Assim, Machado de Assis não pode recear nenhuma comparação, inserindo-se, como Sterne, no rol dos grandes escritores universais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Globo, 1997.

_____. *Quincas Borba*. São Paulo: Globo, 1997.

BOSI, Alfredo. *Brás Cubas em três versões – Estudos Machadianos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FREITAS, Luana F. de.; COSTA, Walter C. Introdução. In: STERNE, Laurence. *Viagem Sentimental pela França e Itália*. São Paulo: Hedra, 2008.

PAES, José Paulo. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. [trad. e prefácio de José Paulo Paes]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. A armadilha de Narciso. In: *Gregos e baianos*. Ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 37-48.

PORTELA, Manuel. *Tristram Shandy ou o livro dos livros (1997)*. Disponível em: <http://www1.ci.uc.pt/pessoal/mportela/arslonga/MPENSAIOS/o_livro_dos_livros.htm> acesso em: 25 mai 2012.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Riso e Melancolia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SAMÓSATA, Luciano de. *Diálogo dos Mortos*. [trad. Maria Celeste Consolin Dezotti]. São Paulo: Hucitec, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades, 2008.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 2008.

_____. Um Debate: conversa com Roberto Schwarz. Entrevista de Roberto Schwarz a Davi Assigucci Jr., Francisco de Oliveira, José Antonio Pasta Jr., e Rodrigo Naves. In: *Revista Novos Estudos*. CEBRAP. nº 29. São Paulo: CEBRAP, mar. 1991, p. 59-84.

_____. "Tira-dúvidas com Roberto Schwarz. Entrevista a Afonso Fávero, Airton Paschoa, Francisco Mariutti e Marcos Falleiros. In: *Revista Novos Estudos*. CEBRAP. nº 58. São Paulo: CEBRAP, nov. 2000, p. 53-71.

_____. A Viravolta machadiana. In: *Revista Novos Estudos*. CEBRAP. nº 69. São Paulo: CEBRAP, jul. 2004, p. 15-34.

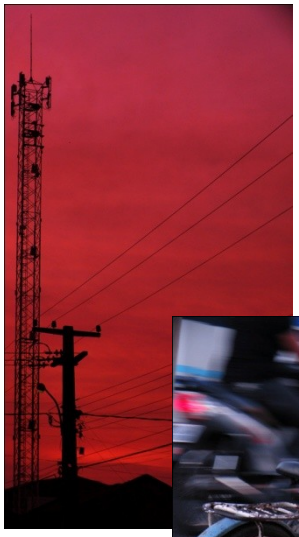
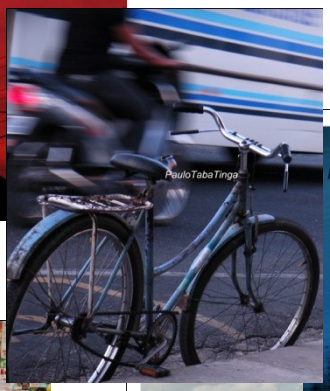
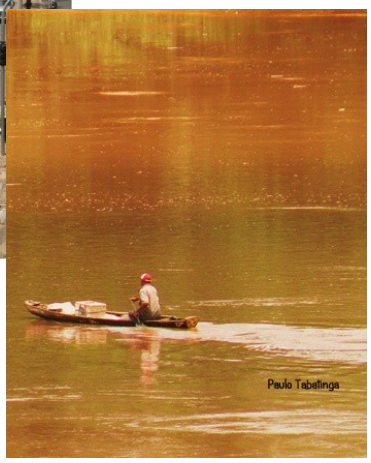
_____. Leituras em competição. In: *Revista Novos Estudos*. CEBRAP. nº 75. São Paulo: CEBRAP, jul. 2006, p. 61-79.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. [trad. de Millôr Fernandes]. Porto Alegre: L&PM, 1999.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. [trad. e prefácio de José Paulo Paes]. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Viagem Sentimental pela França e Itália*. São Paulo: Hedra, 2008.

/galeria

PAULO TABATINGA

Poeta, fotógrafo e apreciador dos estados etílicos da lírica.
Autor do livro *Somente para bêbados*.
Mantém o blog: entrefotoseversos.blogspot.com.br