

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA
GLÁUKS - Revista de Letras e Artes

Nilda de Fátima Ferreira Soares
REITOR

Walmer Faroni
DIRETOR DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS,
LETRAS E ARTES

Demetrius David da Silva
VICE-REITOR

Maria Carmen Aires Gomes
CHEFE DO DEPARTAMENTO DE LETRAS

Mônica dos Santos de Souza Melo
COORDENADOR DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

Editores

Nilson Aduato Guimarães da Silva e
Sirlei dos Santos Dudalski

**Programação Visual
e Formatação**

Marina Assad
Carvalho

Conselho Editorial

Mônica Santos de Souza Melo
(Presidente)
Ana Maria F. Barcelos
Elisa Cristina Lopes
Joelma Santana Siqueira

Conselho Consultivo

Adécio de Sousa Cruz (UFV)
Carlos Ferre Plaza (UFV)
Edson Ferreira Martins (UFV)
Eliana Lourenço de Lima Reis (UFMG)
Fernanda Teixeira de Medeiros (UERJ)
Gisele Giandoni Wolkoff (UTFPR)
Gracia Regina Gonçalves (UFV)
Joelma Santana Siqueira (UFV)
John Milton (USP)
Sônia Aparecida Vido Pascolati (UEL)

Publicação indexada em LATINDEX (Sistema regional de información en línea para revistas científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal)

Índices para Catálogo Sistemático

Linguística: Periódicos 80(05)
Literatura: Periódicos 82/89(05)
Periódicos: Linguística (05)80
Periódicos: Literatura (05) 82/89

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Catalogação e Classificação da Biblioteca Central da UFV

Gláuks – Revista de letras e artes / Universidade
Federal de Viçosa ; Programa de Pós-Graduação em Letras – Vol. 1, n. 1 (1996)- . – Viçosa :
UFV ; DLA, 1996-
v. : il. ; 23cm.
Semestral.
Suspensa de 1998-1999 ; de jul. de 2000 a dez. de 2003.
Pequenas alterações na designação numérica, passando, a partir de 2004, de “ano” para
“volume” com seu respectivo fascículo.
Texto em português, inglês, francês e espanhol.
ISSN: 1415-9015. 1. Literatura - Periódicos. 2. Linguística - Periódicos. I. Universidade Federal
de Viçosa. Departamento de Letras.

CDD. 20.ed. 805

DA POESIA QUE SE AMPLIA: O CASO EUCLIDES DA CUNHA

FROM THE POETRY WHICH EXPANDS ITSELF: THE EUCLIDES DA CUNHA CASE

Leticia Costa e S. Ferro¹

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar algumas poesias do caderno *Ondas*, de Euclides da Cunha, buscando nelas identificar o que, posteriormente, retornaria de forma amadurecida em seu projeto intelectual mais grandioso: *Os sertões*.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia. Projeto intelectual. Euclides da Cunha.

“A forma custa caro”.
Paul Valéry

“Ossian o bardo é triste como a sombra
Que seus cantos povoa. [...]”.
Álvares de Azevedo

“Um grande artista deve conciliar os opostos”.
Murilo Mendes

1 Introdução: o elogio ao todo

Tornou-se hábito pensar Euclides da Cunha como desses autores de uma obra só, que “se tornam, pelo resto da vida e depois de mortos, uma espécie de maridos de professora”, para falarmos como Gilberto Freyre (1987, p. 17), cuja comparação espirituosa endossa a crítica à dormência das demais produções euclidianas, suscitando o pensamento desconfiado a respeito da gênese da forma (*cara*, por sinal) de *Os sertões*, como da investigação e do estudo de *Ondas*, *Contrastes e Confrontos*, *À margem da história* etc. Trata-se da reclamação de que Euclides seria tanto mais autor quanto intelectual – afirmação marcada pelo sentido lato dessa palavra, mas que nem por isso lhe escapa o seguinte reparo semântico: intelectual de discurso cuidado, donde o ajuste pessoal e exaustivo das palavras situa-se a reboque da subjetividade afetada, porém, integralmente, rigorosa. Com efeito, o qualificado intelecto, depressa, deve ser remetido à fonte das obras de arte, quando de sua “capacidade humana de pensar”, já que ele nada mais é que uma metonímia indisfarçável do *homo faber* (ARENDT, 2007, p. 181) que Euclides fora. Tratemo-lo, então, como “poeta-pensador”, cuja expressão é concorde à fala de Freyre (1987, p. 51), ao considerá-lo “artista difícil, como nenhum, de ser separado da sua condição de homem e da sua especialidade de técnico”.

¹ Doutoranda em Estudos Literários pela Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás. É bolsista CAPES.

Ora, registre-se aqui o exercício do todo, dos “anseios de amplidão”, no pronunciar de Walnice Nogueira Galvão (2009), ou do conceito decisivo, porque originário, em que se divisa: poesia → gr. *poiesis* = fazer. Equação que remonta à maneira platônica de se conferir alargamento à utilização do termo “poesia” enquanto primeiro fazer. Mas, diante disso, segue-se a questão: “o que é fazer?” A resposta, Jean-Luc Nancy, em *Resistência da poesia*, diria que *fazer* “é pôr no ser” (2005, p. 18), importando o que esse mesmo *fazer* oferece “à linguagem no momento em que a perfaz no seu ser, que é o acesso ao sentido” (NANCY, 2005, p.19). O que se precisa levar em conta é, pois, a relação de correspondência existente entre obra e autor², no alcance de uma linguagem que tenha a sua razão de existência canalizada em “deter o discurso e a história, o saber e a filosofia” (NANCY, 2005, p. 20), o dramático e o épico, o literário e o jornalístico, o objetivo e o subjetivo etc. Fato é que para a investigação do caso euclidiano, a ordem do discurso, compreendida pelo conjunto das enunciações, deve partilhar o mesmo peso que o do enunciado. É ela quem não apenas demonstra, por meio de sua dinâmica, a intencionalidade formal do texto – quando da utilização de determinado método discursivo, malgrado este não se permita arrolar ao sossego da filiação única, valendo-se, por isso, da saída da inscrição vária –, como o torna presença sempre lembrada pela historiografia literária.

Situa-se tão somente nesta questão o desafio de permanência da literatura, que, aqui, se mostra prioritário: o vocacionado trabalho incessante para com as palavras, que lucidamente entretecidas, implicam a forma expressiva de um pensamento – antes simples mote passional, depois estética materializada. De pronto, a experiência do narrador, de que fala Walter Benjamin (1994), e que nesse momento faz-se oportuna, encontra o seu arremate na proposição valeriana, por ele glosada, em que se afirma que alma, olho e mão devem estar inscritos sempre no mesmo campo. “Interagindo, eles definem uma prática”, tipicamente artesanal, conforme admite Benjamin (1994, p. 220-221), quando da intervenção decisiva da mão que sustenta inúmeras maneiras o fluxo do que se está pronunciando, graças aos gestos apreendidos pela experiência do ofício. Daí, não raro, forma e conteúdo serem moldados um pelo outro – segundo aponta a inscrição dos dois versinhos epigrafados de Álvares de Azevedo – com fins, portanto, de persuadir o leitor de que, sintomaticamente, o fato precisa mesmo vazar na palavra, signo artificial e reflexivo que é. Nesse aspecto, a menção a Euclides da Cunha torna-se não apenas obrigatória, mas exemplar. Sua linguagem é tributária do “achado da palavra exata”³, nos termos de João Alexandre Barbosa (1980, p. 72), à medida que aquela assimila a própria estrutura da obra à tormenta, qual seja, de ordem política, afetiva... Quer dizer, às voltas, a um só tempo, da composição literária e vital, é que a obra euclidiana vem a lume. Assim, em Euclides, as origens de sua arte mais referenciada, *Os sertões*,

² Correspondência que encontra no depoimento de Walnice Nogueira Galvão (2009) sua defesa mais sincera, visto que ela afirma que editar Euclides da Cunha supera a mera publicação de *Os sertões*, como de suas demais obras, por também envolver a vida do próprio autor, com todas as peculiaridades de sua trajetória. Nota-se, nesse sentido, que a compreensão de Euclides será tanto mais completa quanto mais ampla, acordando o método por ele adotado, que é o da observação e o do relato do máximo de coisas possíveis.

³ A seguinte declaração de Gilberto Freyre (1987, p. 26; grifos do autor) ilustra bem essa ideia: “O que desejo salientar aqui e o que me parece ponto inteiramente tranqüilo na personalidade de Euclides da Cunha é ‘a dificuldade tremenda’ que, segundo um observador atento, ‘ele tinha em redigir’. João Luso acompanhou-lhe uma vez a tortura de estilista redigindo com um vagar de quem fizesse renda um artigo para o *Jornal do comércio*: ‘levou aquilo mais de três horas para ocupar no dia seguinte um resumido espaço no jornal’”.

[...] centram-se sobretudo em São José do Rio Pardo quando, já enriquecido pela experiência de Canudos e trazendo notas numerosas, um diário, centenas de giros expressionistas e, mais ainda, a determinação de realizar a obra, Euclides vai agitado mas metodicamente erguendo a sua visão dos sertões (BARBOSA, 1980, p. 74).

Mas a pergunta por aquilo que define tal gênese parece ser fruto de ocupação mais ampla, que busque atingir uma revisão crítica acerca do que Euclides produziu muito antes, no calor da hora de sua juventude, cerceada, não poucas vezes, pela agonia do modelo romântico de ser e poetar, em que pese o psychologismo das escolhas criativas daí, conflituosamente, derivado. O que vem a dizer de que modo os significados da poesia irão manifestar-se através do que os materializa: a linguagem, donde “a maneira de significar significa” (SCHWARZ, 1981, p. 14). Ocorre que o Romantismo, segundo Antonio Candido (1997, p. 159), fora um “movimento de adolescência”, mobilizado pela descrição do adolescente como “um ser dividido, não raro ambíguo, ameaçado de dilaceramento”, em que se conferem o “desejo de afirmar”, o “submisso temor de menino amedrontado”, e, claro, a “rebeldia dos sentidos”, capaz do deslindamento dos extremos. E o que dizer dos arroubos sentimentais que eram postos pelo filão meditativo? Pois, sabe-se que os primeiros românticos frequentemente deslocavam sua arte rumo à reflexão – avistada nos fragmentos e aforismos de um Schlegel⁴ ou de um Novalis; na resolução atribuída à natureza; como, também, na confluência urgente que ela, a reflexão, travava com os “sentimentos tortuosos”, conforme avisa Davi Arrigucci Jr (2002, p. 43). Tudo isso encontra eco, devidamente particularizado e atualizado, no autor de *Os sertões* – valendo-lhe, ainda, reflexões exclamadas, judicativas, e até forjadas sobre seu ofício literário. Por isso, vejamos mais de perto este recorte: Euclides poeta lírico.

2 O coração e a linguagem em ruínas

[Correi, rolai, correi – ondas sonoras]

Correi, rolai, correi – ondas sonoras –
Que à luz primeira, d’um futuro incerto,
Ergueste-vos assim – trêm’las – canoras –
Sobre o meu peito – um pélago deserto
Correi... rolai – que audaz por entre a treva,
Do desânimo atroz, – enorme e densa, –
Minh’alma um raio arroja e altiva eleva –
Uma senda de luz que diz-se – Crença!...
Ide pois – não importa que ilusória
Seja a esp’rança que em vós vejo fulgir...
– Escalai o penhasco ásp’ro da Glória...
Rolai, rolai – às plagas do Porvir!...

⁴ Schlegel, na citação colhida por Arrigucci Jr (2002, p. 42-43), chega a dizer que “a faculdade da atividade que volta sobre si mesma, a capacidade de ser o Eu do Eu, é o pensar. Esse pensamento não tem nenhum objeto senão nós mesmos”.

Rio de Janeiro – 1883 – (CUNHA, 2009, p. 52)

O poema acima é o que abre o caderno *Ondas* (1883-1884) – denominação convencionalizada do primeiro projeto estético que o autor de *À margem da história* confeccionou, cuja composição soma um total de 78 poemas, “sendo 73 integrais + quatro incompletos por falta de páginas + um inconcluso, acompanhados de 13 notas do autor, algumas delas incompletas. Além disso, há evidências de que seis outros poemas desapareceram”, conforme se lê na quinta nota, da página dezesseis do prefácio de *Poesia Reunida* (2009), de Euclides da Cunha – edição organizada por Leopoldo M. Bernucci e Francisco Foot Hardman. Cumpre sublinhar que nesta edição salta aos olhos o cuidadoso trato dado aos inúmeros manuscritos, que, ora encontravam-se incompletos, ora apresentavam variantes individuais de um mesmo poema. Isso tudo foi devidamente registrado, com seus variados cotejos gráficos. A pequena digressão vem a serviço do fato de que somente agora é que se pode obter uma maior e melhor visão de conjunto da obra de Euclides. Isso porque o autor, ainda jovem, em seu papel de aspirante a poeta, já pontuava o que, num futuro não muito distante, seria revisto amiúde e reaproveitado como tema e motivo de sua obra mais caudalosa acerca do sertão.

E não apenas isso: a seção das variantes apresenta-se cara ao método euclidiano por justamente nela ser possível constatar muito do processo lapidar, mesmo obsessivo, que o autor tinha ao escrever. Tratava-se, pois, de uma forma desejosa de perfeição, que Euclides tentava alcançar por meio da reescritura e do intenso teor de autocrítica⁵. Quanto à reescritura, sitia-se dupla compreensão, tanto a que revela que as escolhas das palavras, do ritmo e da ordenação das ideias passam pelo filtro de mãos e olhos de vigília do autor; como a que aponta para os estilos literários alheios entranhados em sua arte, professados por Victor Hugo, Castro Alves, Fagundes Varela etc., somados aos de glosa de outras áreas, tais como a ciência (Taine, Spencer, Comte etc.), a história (Revolução Francesa etc.), a oratória (Eugène Paignon etc.) etc. (Daí a grande valia do resgate etimológico da palavra *re*-escritura → *re* (prefixo de repetição) + escrita = escrita sugestionada em intertextos, concorrendo para o resgate, porém, nesse caso, repleto de rasuras, das ideias passadas). E no que diz respeito à autocrítica, nada mais significativo que as informações lidas na contracapa de *Ondas*: “Eu tinha quinze anos”, seguido de: “Contém, pois, a tua ironia, quem quer que sejas...”, e, posteriormente, o adendo, encontrado na folha de rosto, agora junto da notação “14 anos”, em que se avisa: “obs. fundamental, para explicar a série de absurdos que há nestas páginas”.

Ora, com essas duas inscrições, ambas escritas de próprio punho, Euclides encontrou um modo antecipado de escusar-se de críticas alusivas à qualidade estética de seus poemas; fato é que a veracidade desses dados é pouco provável, já que “o autor em meados de 1884 já tinha 18

⁵ Em carta ao amigo Escobar, Euclides da Cunha imprime um verdadeiro desabafo com relação às gralhas presentes na primeira publicação, ocorrida em 1902, de *Os sertões*. Afirma ele: “Tenho passado mal. Chamaste-me a atenção para vários descuidos dos meus *Sertões*; fui lê-lo com mais cuidado – e fiquei apavorado! Já não tenho coragem de o abrir mais. Em cada página o meu olhar fiska um erro, um acento importuno, uma vírgula vagabunda, um (;) impertinente... Um horror! Quem sabe se isto não irá destruir todo o valor daquele pobre e estremecido livro?” (CUNHA, 1997, p. 141; grifo do autor).

[anos] completos, idade mais compatível com o manejo da técnica e a qualidade do fazer poético”, como ressaltam Bernucci e Foot Hardman (2009, p. 25). Todavia, a atitude, possivelmente forjada da quantidade exata do acúmulo de primaveras, não sendo ingênua, de crítica que é, representa a medida dos limites reconhecidos pelo próprio autor quanto ao seu ofício de poeta. Em contrapartida, é preciso esclarecer que se, por um lado, os seus versos, em comparação à fortuna estética de *Os sertões*, são como filhos, senão menos queridos, menos afins; por outro, não há como negar que a eles a grandiosa obra deve e muito. Neles estão os bastidores, os ensaios, as defesas arriscadas e os rascunhos da formação que logo se consolidaria em uma propositada matriz euclidiana. Sem mais delongas, passemos, então, à análise do poema.

O “eu” a que se dá a voz e secunda Fagundes Varela⁶ evoca imagens marítimas de Victor Hugo, guardando em comum o coração atormentado diante de toda a revisão existencial, mas, que, a cada verso, flagra-se como mote de uma escrita poética adaptada ao modo euclidiano. O lirismo instala-se na argúcia com que o sujeito solitário sintetiza imagem e som, no tocante à comparação que se afigura dupla, mas, complementar: onde as ondas sonoras, a propagação do som; onde as ondas, o movimento impetuoso do mar. O enlace de imagem e som satura-se no reflexo do sujeito, como lição de arranjo e força que o acometem. Uma vez acometido, sente-se a urgência de seu escape pela palavra, que, se, à primeira vista, obedece na íntegra à tônica perturbadora “do desânimo atroz”, corrido enorme e densamente no peito, de similitude a “um pélago deserto”, num outro momento, vale, não importando se ilusória, como fúlgida esperança, projetada pela “senda de luz que diz-se – Crença!...” e que irrompe no aguardo das “plagas do Porvir!...”. Ocorre que, ao final, tanto a incursão pela matéria triste “d’um futuro incerto” quanto à concepção de mundo preponderantemente idealista e metafísica contribuem para aquilo que a sensibilidade romântica se propõe a fazer, que é separar e unir estados opostos, indo “do entusiasmo à melancolia, da nostalgia ao fervor, da exaltação confiante ao desespero” (NUNES, 2002, p. 51).

Assim, na toada dos extremos, o poema ganha corpo e se afeiçoa ao ritmo de uma educação sentimental moldada pelo “movimento de qualquer composição literária” que é “o da onda”, diria, certa feita, Fernando Pessoa (1993, p. 97). Afirmção que o próprio Euclides da Cunha poderia ter proferido, na medida em que ela rascunha seu desejo por uma linguagem cravada na paisagem natural, que consiga ao mesmo tempo sustentar a antinomia e promover a relação do sujeito com o mundo à sua volta, numa proposta de mistura dramática. Mesmo porque a escolha de Euclides pelo título *Ondas* também passa pela carga simbólica que essa palavra evoca, e que é justamente a da “mudança radical nas idéias, nas atitudes, no comportamento, na existência” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 2003, p. 658), donde o movimento de vaivém, ao partilhar a imagem dos extremos, de ida e volta, combina com o Euclides sempre afeito à esperança de um futuro melhor, um verdadeiro romântico tomado pela crença nas mudanças. Nesse caso, o título não sendo decorativo, antes participativo, expande a categoria psicológica do Romantismo, registrando o desdobramento do individualismo egocêntrico do poeta em sua identificação de “gênio nacional”. Quer dizer:

⁶ Do verso de *Cântico do calvário*: “Correi, correi, oh! lágrimas saudosas,” (VARELA, 2005, p. 216). Com isso, pode-se dizer que o polifonismo, suporte da intertextualidade, acomete Euclides desde sempre, numa prova de superação da teoria bakhtiniana quando esta o restringe apenas ao discurso prosaico.

[...] o gênio nacional floresce através e por força de suas obras, a cuja linguagem se vai conferir um alcance original formativo, à altura do trabalho do legislador e próximo do visionarismo místico e profético, quando não de uma importância transcendente à especulação do filósofo, à atividade política e à ciência, que ela possibilita, elucida e perpetua (NUNES, 2002, p. 62).

Profusa, a discussão subjetiva surpreende pelo deslocamento de seu intérprete, ainda adolescente, mas carregado de cismas um tanto maduras, para preocupações com o porvir. Isso se contemplarmos a ideia de lírica universal, de que, com muita propriedade, fala Adorno (2003, p. 66), no aceite de que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”, atuando no desenvolvimento de uma escrita que consiga tornar manifesto algo “de não captado”. Assim, o poema adquire amplo alcance para a incomodada investigação futura de Euclides acerca do conceito de identidade nacional, que, se naquele tempo não era palmilhada com nitidez, certamente, isso se devia menos aos limites de competência intelectual de seu intérprete, conquanto juvenil, que à própria resistência que se tinha das formulações de uma nota só. Mas, isso, cumpre repetir, sob o ponto de vista de uma abordagem do poema como forma embrionária, porque antecipatória, de uma entre tantas coisas que Euclides da Cunha, em *Os sertões*, viria explorar. Atentemos, inclusive, para a pluralidade que essa obra carrega desde o título. Fato é que

A [sua] síntese é impossível: a verdade do livro está em suas contradições. As ideias vão e voltam, o argumento que se expõe num dado passo é seguido de seu contrário, logo depois ou centenas de páginas adiante. Tudo isso mostra, no seu movimento de vaivém, a impossibilidade vivida pela inteligência brasileira de entender o fenômeno e de tomar um e um só partido. Essa dificuldade é de ontem e é de hoje. O livro narra o movimento da inteligência, que, no caso, é de seu autor, em demanda da síntese reveladora da verdade (GALVÃO, 2009, p. 43).

3 As paixões arruinadas

Também no lirismo amoroso, o retrato da oscilação, tão contundente ao espírito de Euclides, persiste, como demonstram, à moda da paixão, nos versos de “Fatalidade” (CUNHA, 2009, p. 60-62). Nesse poema, o tom elegíaco – novamente na esteira de Varela – da voz derramada em paixão nunca olvidada passeia o leitor por um tropel de palavras definidas pela combinação de “flama infinda” a doses de angústia e de sensibilidade arruinada. O sujeito, em impiedosa obstinação, tensiona-se, lacrimosamente, entre a consciência de uma relação amorosa que chegara ao fim (em decorrência do “– Pobre juguete de um cruel destino –”) e a exigência traiçoeira do coração, que o traz recordações saudosas, como a do “som dos beijos” de sua amada. Tudo isso gera uma síntese, uma “falta que ama”, para tomarmos de empréstimo a expressão drummondiana. Mas, uma falta que ainda é de grande valia para o sujeito. Pois, uma vez escrita, ela reincide no seu motivo mais querido, enquanto indivíduo romântico: o caso de

amor, que leva ao incontido desespero daquele que o sente muito, quer pelo malogro de seu restabelecimento (caso o mesmo tenha, de fato, alguma vez se concretizado), quer pelo sopro idealista, que assegura ao sujeito apenas o direito de sonhá-lo. O amor resultando quimérico, apenas. A hipótese textual desses versos intenta a conversão por esses dois caminhos. Muito sinceramente, atualiza-se o sentimento de um sujeito (des)orientado por sua vocação romântica, em que chama a atenção a não revelação meticulosa da identidade da figura destinatária, a mulher que se ama. Dela, sabe-se apenas a inicial de seu nome (“E”) e que, aos olhos de seu admirador, facilmente se transmuta de “a mais rósea primavera” a “anjo maldito”, como de “sublime” a “vil”.

A escolha adjetivosa tão variável, se não resguarda o sujeito da “fatalidade” amorosa – com o intuito de persuadi-lo de que todo o passado deveria ser esquecido –, pelo menos o convida a duas coisas: 1) à prática catártica, que quanto mais se carrega a tinta do “estado de espírito”, tanto melhor, uma vez que, assim como os demais poemas do caderno *Ondas*, este também “oferece-nos momentos de espontaneidade em que o poeta [Euclides], declaradamente romântico, desabrocha seus sentimentos e sua sensibilidade em momentos que são verdadeiras confissões” (BERNUCCI, 2009, p. 181); e 2) à formulação clara da *ars poetica* de Euclides, “para poder entendê-lo também na sua dimensão mais complexa anos depois” (BERNUCCI, 2009, p. 181). O que se sente passa a ser matéria de pensamento e, por conseguinte, de poesia. Como não é de se estranhar, também que, nos versos do próximo poema, intitulado “Tristeza”, seja possível encontrar um Euclides que, no aceso de sua tormenta existencial, se revela animicamente compatível com a performance de sua poética, reduzindo-se a mesmos termos, como prova simultânea de estética e experiência subjetivas. Vejamos:

Tristeza

(Ao amigo Caetano J. de Freitas)

Ah!... quanta vez – pendida e fronte fria –
– Coberta cedo do cismar p’los rastros –
Deixo minh’alma –, na asa da poesia
Erguer-se ardente, em divinal magia,
À luminosa solidão dos astros!...

Infeliz mártir de fatais amores
Se ergue – sublime –, em colossal anseio,
Do infinito aos siderais fulgores
E vai chorar da terra atroz as dores
Lá, das estrelas, no rosado seio!...

É quase sempre na funérea hora
Em que as florestas, o oceano, os céus,
A noute rútila, a solidão sonora,
E o vento triste que nas sarças chora –
Nos seios lançam um só nome – Deus!...

É nessa hora, meu amigo, imensa,
Que qual falena – divinal, ardente –
Ela voeja n'amplidão extensa
E vai beber esse perfume – Crença –
Dos céus infindos no rosal florente!...

É nessa hora, companheiro, bela,
Que ela, a tremer – no seio da soidade –
– Fugindo à noute que a meu seio gela –
Bebe uma estrofe ardente em cada estrela,
Soluça em cada estrela uma saudade

E é nessa hora, a delirar – cansado –
– Preso nas sombras de um presente escuro –
– E sem sequer um riso em lábio amado –,
Que eu choro –, triste – os risos do passado,
Que eu adivinho os prantos do futuro!...

14 Novembro 1883 (CUNHA, 2009, p. 74-75)

Note-se que no quadro amplo da tristeza, destaca-se a importância chave regida pelo veio pictórico, que, de simples e desinteressado ornamento, ganha relevo ao contribuir com a exasperação das tensões, potencializando os ditames da gramática romântica, sobretudo, a do Romantismo alemão, conforme detecta Bernucci (2009). Gramática que Euclides não se cansou de repisar em seu ofício de escritor, sempre que desejou enfeixar-se em observações tão mais sinceras quanto mais totalizantes. Ele a faz emergir estando agônica e oportunamente influenciado, sobremaneira, por Victor Hugo, quando o afina aos seus versos pelo mesmo diapasão, em torno do qual o belo e o disforme passam a coexistir. Ou, como se enuncia, nos próprios termos do poema, uma alma que repouse tanto no “presente escuro”, diante da “solidão dos astros”, repleto de “fatais amores”, “funérea hora” e “vento triste”, como na compensatória vitalidade do que lhe é “ardente”, “sublime”, ou qualquer coisa de igual ou semelhante valor.

O poeta sabe, nesse sentido, balizar esses versos tristes pelo recolhimento de suas confissões mais íntimas e circunstanciais e de seus trabalhos de memória que, por sua vez, passam a garantir que estamos diante de substancial revisão, como de amplo exame acerca de sua subjetividade verdadeiramente pretendida. Nesse exame, o exercício de tempos desconjuntados não desdenha a ideia do todo, ao contrário, surpreende-nos com sua incursão anímica, figurada entre presente, passado e futuro – todos, pois, sob a demanda do mesmo olhar lírico; o que, de sorte, justifica o apreço do autor pela estética romântica alemã e sua qualidade mais vantajosa: a de “ser totalizante e totalizadora” (BERNUCCI, 2009, p. 188). Tanto assim que o poema, estando inscrito no espaço da latente e notória interiorização, ganha forma graças à mistura expressiva de estados de espírito cambiantes e, por isso, tão sintomáticos “dos primeiros momentos impulsivos daquele ardente jovem” (BERNUCCI, 2009, p. 188). Euclides recorre ao que melhor formula os seus impasses: a escritura a serviço do múltiplo, donde o sentido poético passa

a estender-se também aos valores da religião, da paisagem, como aos da ciência. No poema em destaque, vigora um sujeito glorificador da natureza, cuja descrição faz frente ao princípio de que a verdade enquanto tal deve emparelhar-se “ao conhecimento dos fenômenos naturais”, sendo capaz de “ordenar e controlar os fulgores do espírito” (BERNUCCI, 2009, p. 190).

De posse dessas afirmações, pouco se dista da dimensão que esse fascínio pela arte plástica – desde sempre, imbricado ao processo construtivo da obra euclidiana – adquiriria com a publicação de *Os sertões*: na mesma direção, porém, intensificado, seria ele o responsável por firmar o papel do artista da época. Quer dizer: para o escritor de *À margem da história*, a imagem literária deveria empenhar-se em descrições generosas e detalhadas, como modo de reafirmar uma prática discursiva que fosse propagadora do sentimento sincero de seu intérprete. Daí, uma afirmação como: “a natureza compraz-se em um jogo de antíteses”, proferida por Euclides (2009, p. 46), em *Os sertões*, não ser fortuita, uma vez que nos possibilita a penetração na temática das ruínas – ao nos direcionar para o entendimento da paisagem como agente que não apenas circunda o homem, mas o compõe –, endossando-se noutra: “a própria existência humana emerge dos contrastes, das antinomias, das antíteses” (CUNHA, 2009, p. 809). Ora, o então cultivo dessa “poética das ruínas” na obra de Euclides se acha ligado, desde a sua gênese, à noção simultânea das coisas. Seus valores expressivos, estando imbuídos de mesmo traje estético e impulsionados pela história também arruinada, consolidam a coerência orgânica do discurso. Pensa-se a história nesses termos quando se toma nota da interpretação que Euclides fez, quando a colocou em perspectiva de desencanto, ante todo o choque e brutalidade dramática presentes nas culturas no correr do tempo e que tanto permearam o pensamento intelectual do autor.

Assim, esse clima de desgaste e desolação – que padece do “eterno retorno da natureza caótica e violenta sobre o tempo histórico dos empreendimentos civilizados da humanidade” (HARDMAN, 2009, p. 115) – já nos permite localizar os embriões da arguta observação euclidiana de seu tempo. Iniciada na emergência dos versos juvenis, ela seria a responsável por fazer com que a dinâmica estrutural da forma de *Os sertões* vazasse no parâmetro social, assegurando sua organicidade. O método de composição, nesse caso, não poderia ser menos ambicioso e monumental que o proposto. Abrigar o número máximo possível de coisas, numa jogada para lá de antitética, que irrompesse dos mais diferentes ramos. A coexistência de estéticas e gêneros distintos, de testemunhos alheios, de ciência e arte, de objetividade e subjetividade, de formulações contraditórias (“paraíso tenebroso”, de “sol escuro”, de “tumulto sem ruídos”, de “medo glorioso”...): esse o conjunto de elementos que viria, algum tempo depois, conferir existência a *Os sertões*.

Ocorre que essa “mecânica de extremos conflitantes não cessa ao longo de suas páginas e, mais que um caráter de sua linguagem, expõe um eixo de sua produção cultural. Essa mesma sensibilidade aguçada para os embates de toda espécie”, ainda e, sobretudo, “ressurgiria no âmago do seu ideário mais complexo, iluminando a sua visão de mundo e revelando uma perfeita homologia entre a linguagem e a substância intelectual dos seus textos [...]” (SEVCENKO, 2003, p. 162). Já a florada, como se pode notar, na essência do poema “Ruínas”, transcrito abaixo:

Ruínas

Eras meu ideal – a imagem q’rida
Que em meus sonhos fatais divina eu via!...
– No atroz altar duma paixão sombria
Sagrei-te a alma, o coração e a vida...

Minha crença fugiu quando invadida
Minh’alma foi por esta luz tão fria
Que o teu olhar goteja e – agra agonia –
– Tu és mulher, tu és uma Perdida!...

E tu’alma é sagrada, é pura... é santa!
Forte – venceu tanta miséria, tanta
De teu negro viver no rubro drama!...

Ó alma divinal ninguém condena
Teu exílio na terra... ouve serena:
– Deus deixa a estrela se espelhar na lama!...

Rio Abril 1884

(CUNHA, 2009, p. 135)

Ora, essa constatação, não apenas vai ao encontro do gosto do novecentismo finissecular, como ainda contribui para o projeto de “história total”, que, veementemente, Euclides ambicionaria. Conforme ressalta Edgar Salvadori de Decca (2001, p. 138), o tempo histórico, pelas mãos do autor de *Contrastes e confrontos*, adquire uma nova complexidade a propósito da insuficiência dos métodos de narração e interpretação dos fatos do passado. No bojo disso, situa-se o que há de “mais instigante na obra de Euclides da Cunha”, em que a necessidade da pesquisa de sua “cena original” se torna não menos decisiva que imperativa. Isso porque já os primeiros escritos euclidianos davam mostras ensaiadas do que viria ganhar contornos bem traçados na obra futura. Das leituras feitas na juventude adviriam os interesses históricos de mais tarde. “Absorto de corpo e alma na propaganda republicana, Euclides vislumbra a possibilidade de um futuro acontecimento no Brasil do porte e à semelhança da grande Revolução Francesa” (DE DECCA, 2001, p. 139). Desde há muito, Euclides se encontrava às voltas com o referencial heróico francês, fosse ao sabor da poesia apaixonada – ainda que esteticamente menor, porque ligada à urgência sentimental tipicamente juvenil – fosse ao sabor de seus primeiros artigos acerca do movimento de Canudos – dois deles (cuja marcação temporal data de 14 de março e 17 de julho de 1897) tendo sido, inclusive, batizados com o título de “A nossa Vendéia” – para o jornal *O Estado de S. Paulo*. Neles, “Canudos está irremediavelmente preso à [...] imagem anti-republicana da Vendéia francesa construída pelo romance histórico de Victor Hugo” (DE DECCA, 2001, p. 156).

Nesse ponto, é válido para Euclides “o modo como Victor Hugo articula as relações do homem com o seu meio”, visto que o autor de *Os sertões*, nos artigos mencionados, faz uma “caracterização do meio natural que será o palco dos acontecimentos, alertando, inclusive, para o

fato de que, aquele meio ambiente poderia ser mais hostil às forças republicanas do que os adeptos do Conselheiro” (DE DECCA, 2001, p. 157). Na mesma esteira de Victor Hugo, mais especificamente na de seu romance histórico *Noventa e três (Quatre-vingt treize)*, Euclides, então, visualiza as possibilidades de construção do modelo narrativo particularizado de *Os sertões*. Na obra de Hugo, a *Vendée* do período revolucionário francês de 93 é alçada a foco principal, donde a mobilização contextual de suas dimensões compõe o quadro caracterizado de sua paisagem, homem e luta, numa expressão reconhecidamente de história total. Que deste romance o nosso autor tenha tomado de empréstimo o modelo de composição (pois também *Os sertões* se dividem em terra, homem e luta) é uma afirmativa indubitável, entretanto, seria apenas com Hippolyte Taine e suas ideias de cunho cientificista, no que diz respeito às discussões acerca da raça, do meio e do momento, que Euclides carregaria, pois, as tintas da elaboração de sua história total, desde sempre por ele almejada.

Nela, Euclides lograria uma objetividade científica, em que a história seria tanto mais verdadeira e grandiosa, quanto menos subjetiva fosse. Tal formulação traduziria, assim, o desejo do autor de com *Os sertões* conseguir “apelar para as gentes do futuro” (CUNHA, 1997, p. 143). Não por acaso, Euclides passara a ter na alta conta de seu juízo o “consórcio da ciência e da arte, sob qualquer de seus aspectos”, pois para ele, e segundo suas próprias palavras – em carta endereçada a José Veríssimo aos 3 de dezembro de 1902, em Lorena – essa seria “a tendência mais elevada do pensamento humano” (CUNHA, 1997, p. 143). Mas, fato é que n’*Os sertões* a apreciação se justifica por sua dupla inscrição: trata-se ao mesmo tempo de uma obra científica e literária, pois nela estão acomodados lado a lado terminologias diversas (como a positivista, mesológica, geológica, meteorológica, botânica, zoológica, física, química etc.) e linguagem de ornamento. A soma dessas duas verves, segundo Augusto Meyer (1956, p. 187), é o que faz com que o livro maior de Euclides resulte em “inesperado vigor pessoal, em [aturdido] contraste com a sêca terminologia científica de teses e compêndios”.

4 Conclusão: um intelectual que se completa

Por tudo isso, pode-se dizer que em Euclides “o que parecia destinado apenas ao âmbito da linguagem científica, em virtude de uma sensibilidade rica, de uma ardente imaginação criadora, cobra novo valor de incitamento e parece falar à fantasia do leitor comum” (MEYER, 1956, p. 187). O efeito de tal controvérsia funciona como convite à compreensão da obra euclidiana também pelo viés de uma outra feição, porém, igualmente essencial à anterior, e que, por isso mesmo, com ela deve conviver. Trata-se da subjetividade entretecida n’*Os sertões*, que não apenas surpreende os leitores com a exposição do autor-narrador, “testemunha sensível” – na feliz expressão de João Alexandre Barbosa (1980) –, como ainda ela os coloca a serviço do discurso narrativo, contando com sua ativa e necessária participação. “Euclides pertence ao número de autores que não se deixam buscar ou procurar pelo leitor: vêm ao seu encontro” (FREYRE, 1987, p. 58). Assim, não é raro encontrar n’*Os sertões* um narrador preocupado em mobilizar o leitor. Além disso, esse mesmo narrador “intromete-se naquilo que está narrando, em

tom conspícuo, e com alguma frequência apostrofa os autores e seus assuntos, sempre no plural majestático” (GALVÃO, 2009, p. 37).

Destaca-se, nesse processo, a forma como o discurso proferido por Euclides da Cunha potencializa o alcance de sua recepção: se o que se ouve é sempre a fala do autor, “mesmo embora às vezes só parcialmente, nas paráfrases”, como observa Walnice Nogueira Galvão (2009, p. 43), não é de se admirar que o corolário disso seja, no mínimo, o surgimento mais que apressado de outras afinidades, como é o caso de seu estreitamento com a linguagem lírica, com o que lhe é inerente: a vociferação particular movida a juízos subjetivos. Nela, o nosso autor encontra, então, uma forma de ver “os sertões com um olhar mais profundo que o de qualquer geógrafo puro. Que o de qualquer simples geólogo ou botânico. Que o de qualquer antropologista” (FREYRE, 1987, p. 21). Isso porque “os sertões foram, na verdade, o reino do poeta Euclides da Cunha”, pronunciaria, certamente, Freyre (1987, p. 20). Todo esse elogio que se faz à figura de Euclides bardo dos sertões, finalmente, só é mesmo possível graças ao resgate de sua gaveta de guardados poéticos.

5 REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.

ARENDT, H. Trabalho. In: _____. *A condição humana*. Tradução Roberto Raposo. 10. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. p. 149-187.

ARRIGUCCI JR, D. *Coração partido*: Uma análise da poesia reflexiva de Drummond. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BARBOSA, J. A. A Palavra e o Fato. In: _____. *Opus 60*: ensaios de crítica. São Paulo: Duas Cidades, 1980. p. 71-75.

BENJAMIN, W. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1). p. 197-221.

BERNUCCI, L. M. Euclides e sua Ars Poetica. In: *Revista Brasileira*, São Paulo: Academia Brasileira de Letras, abril-maio-jun 2009, p. 179-199.

_____; HARDMAN F F. Nota prévia. In: CUNHA, Euclides da. *Poesia reunida*. Organização _____. e _____. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 25-44.

CANDIDO, A. Á. de A.. In: _____. *Formação da literatura brasileira*: momentos decisivos. 8. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1997. (Vol. 2). p. 159-172.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A.. Verbete 1 de Ondas. In: _____. ; _____. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução Vera da Costa e Silva et al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. p. 658.

CUNHA, E. da. Carta a Francisco de Escobar. Lorena, 19 out. 1902. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 141.

_____. Carta a José Veríssimo. Lorena, 3 dez. 1902. In: GALVÃO, Walnice Nogueira; GALOTTI, Oswaldo. *Correspondência de Euclides da Cunha*. São Paulo: Edusp, 1997. p. 143-144.

_____. *Ondas*. In: *Poesia reunida*. Organização Leopoldo M. Bernucci e Francisco Foot Hardman. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 47-208.

_____. Críticos. In: _____. *Obra completa*. Organização Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009. vol. 1. p. 806-809.

_____. Os sertões: Campanha de Canudos. In: _____. *Obra completa*. Organização Paulo Roberto Pereira. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2009. vol. 2. p. 3-494.

DE DECCA, E. S. *Os sertões* e sua cena original. In: AGUIAR, Flávio & CHIAPPINI, Lígia (Orgs.) *Civilização e exclusão: visões do Brasil em Érico Veríssimo, Euclides da Cunha, Claude Lévi-Strauss e Darcy Ribeiro*. São Paulo: Boitempo, 2001. p. 137-162.

FREYRE, G. Euclides da Cunha. In: _____. *Perfil de Euclides da Cunha e outros perfis*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987. p. 17-69.

GALVÃO, W. N. *Euclidiana: ensaios sobre Euclides da Cunha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HARDMAN, F. F. Brutalidade antiga: sobre história e ruína em Euclides. In: _____. *A vingança da Hileia: Euclides da Cunha, a Amazônia e a Literatura Moderna*. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 113-129.

MEYER, A. Nota sobre Euclides da Cunha. In: _____. *Prêto e branco*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Instituto Nacional do Livro, 1956. p. 183-191.

NANCY, Jean-Luc. Fazer, a poesia. In: _____. *Resistência da poesia*. Tradução Bruno Duarte. Lisboa: Vendaval, 2005. p. 7-20.

NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.) *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 51-74.

PESSOA, F.. Anexo II. In: GIL, José. *O espaço interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 97-99.

SCHWARZ, R.. O psicologismo na poética de Mário de Andrade. In: _____. *A Sereia e o Desconfiado*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. p. 13-23.

SEVCENKO, N.. Euclides da Cunha e o círculo dos sábios. In: _____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p. 153-188.

VARELA, F.. Cântico do calvário. In: _____. *Melhores poemas*. Seleção de Antonio Carlos Secchin. São Paulo: Global, 2005. p. 216-223.

ABSTRACT: The aim of this article is to analyze some of the poetry from the notebook *Ondas*, by Euclides da Cunha, in order to identify in it what would later become, in a more mature way, his grandest intellectual project: *Os sertões*.

KEY WORDS: Poetry, intellectual project, Euclides da Cunha.

Cultura Brasileira E Miscigenação Em *O Pagador De Promessas*

Brazilian Culture And Miscegenation In *O Pagador De Promessas*

Dra. Verônica Daniel Kobs¹

RESUMO: Este artigo analisa o livro e o filme *O pagador de promessas* sob o aspecto cultural da diversidade na cultura brasileira. Verifica-se a influência do Modernismo sobre as obras, com base em considerações de Lilia Schwarcz, Zilá Bernd e Antônio Cândido. Além disso, o trabalho demonstra que o sincretismo é característica que comprova mudança de perspectiva importante e positiva, no que se refere à mestiçagem no Brasil.

PALAVRAS-CHAVE: Sincretismo. Diversidade. Mestiçagem.

1 Todos os santos da Bahia

O pagador de promessas, de Dias Gomes, celebra a diversidade cultural, com o sincretismo religioso. Essa característica do texto literário é resultado da assunção e da popularização dos traços de origem africana, na identidade cultural brasileira. Em 1962, a peça foi adaptada para o cinema. O filme, dirigido por Anselmo Duarte, conquistou inúmeros prêmios e contou com Glória Menezes (Rosa) e Leonardo Vilar (Zé do Burro) nos papéis principais. Exemplo de adaptação bem sucedida, o filme recupera o texto literário quase integralmente e reforça aspectos que, na peça, são apresentados mais ligeiramente. As mudanças feitas no filme levam em conta critérios distintos, dando espaço à condensação, por exemplo, em determinados momentos, e, em outros, privilegiando a ampliação.

Na peça, logo no início, Rosa e Zé do Burro chegam à Igreja de Santa Bárbara, destino de Zé, que tinha feito a Iansan a promessa de levar uma cruz à igreja que levava o nome da santa. Porém, o padre entende que, como a promessa tinha sido feita em um terreiro de candomblé, era para lá que Zé deveria levar a cruz. Além disso, o fato de Zé fazer uma promessa que o obrigou a passar pelo mesmo sofrimento de Cristo é considerado uma heresia.

O filme, diferentemente do texto, tem início no terreiro, mostrando Zé desde o

¹ Doutora em Estudos Literários pela UFPR, Professora e Coordenadora do Curso de Mestrado em Teoria Literária da Uniandrade-PR (Departamento de Letras). Professora do Curso de Graduação de Letras da FACEL (Departamento de Letras). Ministra disciplinas relacionadas à literatura, imagem e cinema. Pesquisadora da relação interartes e autora de artigos científicos sobre o tema.

momento em que fez sua promessa. Depois disso, enquanto aparece o leteiro, é mostrada a peregrinação do personagem, que passa por lugares distintos, à noite e durante o dia, o que dá maior dimensão a sua fé e também à tragédia desencadeada pela recusa do padre em aceitar que Zé entre na igreja com a cruz. Esse enaltecimento da fé e da tragédia, consequentemente, seria a primeira função do começo do filme, que ainda cumpre outros três papéis importantes: um deles é a contextualização, para que o espectador compreenda melhor o que está acontecendo e por quê; o outro é retratar uma parte da cultura brasileira, fortemente influenciada pela africana, no momento em que são mostrados rituais comuns em terreiros; e o terceiro, como menciona Sábato Magaldi, é influenciar o espectador através do apelo afetivo da cena, já que a ação é apresentada pela perspectiva de Zé.

Também com o objetivo de retratar aspectos culturais do Brasil e baianos, especificamente, o diretor do filme enfatiza algumas situações presentes na peça, bem como insere algumas cenas que levam adiante o que o texto apenas sugere ou que potencializam o aspecto religioso da obra. O primeiro exemplo disso são as longas cenas que mostram a procissão comemorativa do dia de Santa Bárbara, festa que demonstra muito bem a presença do sincretismo. Pode-se aventar a hipótese de que a escolha da Bahia como cenário para representar o Brasil aconteceu justamente pelo fato de o estado ser o que mais carrega a pluralidade como traço constitutivo:

Na Bahia, o sincretismo religioso sempre foi um assunto delicado para as autoridades eclesiásticas. É uma herança antiga, ainda do tempo da escravidão. Proibidos pelos senhores de engenho de praticar o candomblé, os escravos desenvolveram uma forma de religiosidade na qual os símbolos e rituais afros se misturaram aos católicos, e vice-versa. Como resultado, hoje é comum encontrar [...] santos com nomes de orixás, da mesma forma que o atabaque e o berimbau se incorporaram às festividades católicas. (CAMPOS, 2008, p. 1)

Exatamente por isso a religiosidade foi ampliada, no filme, dando mais espaço à polêmica causada pelo sincretismo, a qual é bem evidenciada não só pelos embates frequentes entre o padre e Zé do Burro, mas também por uma cena com os membros do alto escalão da Igreja, reunidos para discutirem a repercussão da promessa feita por Zé e sua insistência em entrar na igreja. No texto de Dias Gomes, isso não aparece. Ocorre apenas a visita do Monsenhor ao padre, sem que se revele ao leitor o tema da conversa que eles tiveram.

2 Aspecto humano (divino ou diabólico?)

Além dessas diferenças, o filme optou pela ampliação de alguns personagens. Rosa é o exemplo mais evidente. O destaque dado a ela provocou reflexos de fundamental importância, como: um maior dinamismo da história, já que há maior equilíbrio entre Zé e

Rosa; e uma nova função para Rosa, que passa a ser uma espécie de mediadora, já que funciona como uma “ponte” entre Zé e aquela sociedade nova. Isso ocorre porque ela, apesar de parecer ingênua, supera o marido na objetividade, o que lhe permite analisar as coisas sem a fé desmedida de Zé, e interferir junto a ele, na tentativa de protegê-lo e demovê-lo de seu intento.

Também relacionada ao perfil de Rosa outra mudança importante resume-se ao modo como o filme abordou a traição de Rosa, que se entregou a Bonitão, cafetão que praticamente recepcionou o casal, assim que este chegou à cidade. Enquanto Dias Gomes apenas sugeriu o adultério, Anselmo Duarte, no filme, deu extrema importância ao ato. Quando Bonitão se oferece para levar Rosa até um hotel, para que ela descanse, depois da longa caminhada, há cenas que mostram as investidas do estranho e a atração que Rosa sente por ele, o que a faz ceder, tanto que o espectador vê Rosa pagando pelo quarto de hotel e Bonitão trancando a porta, depois de entrar com ela no quarto.

O perfil da personagem muda. De vítima ingênua, ela passa a gozar de maior autonomia, no filme, o que justifica, mais tarde, sua posição mais firme em relação a Bonitão. Rosa amava Zé e a traição desencadeou nela um profundo sentimento de culpa. Em uma cena longuíssima do filme, Rosa sai do hotel e anda cada vez mais rápido pelas ruas, parecendo perdida, angustiada. O mais interessante é que a música, ao fundo, cresce, acompanhando a agitação de Rosa. Sendo assim, pode-se afirmar que a nova abordagem dada ao adultério colabora para delinear as características psicológicas do personagem, de modo a consolidar a ampliação de seu papel.

Acentuando ainda mais a transformação sofrida por Rosa, ela mostra revolta, no filme, quando descobre que o cafetão havia denunciado Zé para um amigo investigador. Rosa, nesse momento, não só se mostra contrariada, mas exige que Bonitão volte atrás e afaste a polícia do caso. Diante da recusa dele, Rosa o esbofeteia. Esse ato, consequentemente, abre espaço a um final também diferente para o personagem. Na obra literária, Rosa fica sozinha, enquanto vê os capoeiristas carregarem Zé na cruz para dentro da igreja, quando surge Bonitão tentando ampará-la e levá-la dali, mas ela o rejeita e segue o cortejo, junto com Galego e Dedé. No filme, Rosa aparece desolada, assiste a tudo e é a última a entrar na igreja, sozinha. Ela encerra o filme mostrando mais força, sem nenhuma interferência de Bonitão, até porque ela já tinha rompido qualquer laço com ele, na hora em que o esbofeteou.

O padre é outro personagem que ganha maior relevância no filme. Antes de ser um representante da Igreja, ele é apresentado como um ser humano comum. Algumas cenas protagonizadas por esse personagem (e que são exclusividade do filme) são curtas, mas ampliam o conflito vivenciado por ele, garantindo-lhe um perfil psicológico mais bem delineado. Uma delas mostra o padre rezando e outra, de maior impacto, porque evidencia seu descontrole, acontece no momento em que ele toca o sino violentamente, fazendo as badaladas dividirem espaço com o som do berimbau, instrumento que se destacava, durante

a formação de uma roda de capoeira. O aspecto divino que deveria predominar, no personagem, dá lugar à resistência, à intolerância e à falta de equilíbrio, rompendo com a expectativa do público, que geralmente relaciona características muito diferentes dessas àqueles que se apresentam como representantes de Deus.

3 Diversidade cultural mestiça

A parte do texto que corresponde ao momento de descontrole do padre, no filme, é o início do terceiro ato, no qual é usada uma rubrica detalhada, para mostrar, mais uma vez, os costumes, com destaque às rodas de capoeira, ao som do berimbau e ao comércio ambulante. Isso foi resgatado e cuidadosamente expandido no filme, já que as imagens alternam o desespero do padre, no alto da torre, ao lado do sino, com a roda de copeira, lá embaixo.

À medida que os capoeiristas envolvem-se no jogo, a música cresce, alcançando um ritmo frenético. E é justamente nesse clímax que os sons do sino e do berimbau se alternam. Focalizada de cima e ressaltada pelo jogo entre luz e sombra, a roda que se forma durante o jogo da capoeira, nomeado, em uma das rubricas da peça, como “luta-dança”, parece servir como uma metáfora do embate entre Zé e o padre, o povo e a Igreja, o bem e o mal, o branco e o negro, pois o espectador vê a roda dividida em duas partes: a de um jogador está clara e iluminada e a outra está escurecida. Assim, forma-se um círculo dividido exatamente ao meio e apresentando duas partes completamente opostas. Essa divisão evidencia crítica, por questionar o poder da Igreja Católica e perfazer a inter-relação de religião e política, e serve de metáfora para o sincretismo, traço bastante característico da brasilidade:

“Realmente, boa parte dos baianos tem fé nas entidades das duas religiões” [...]. Uma prova de que a mistura entre ritos afros e catolicismo talvez já não possa ser desfeita está no censo do IBGE. Embora Salvador seja uma cidade que se veste de branco às sextas-feiras, em reverência a Oxalá [...], no último censo apenas 0,1% dos baianos se declararam adeptos do candomblé [...]. A porcentagem é menor do que na maioria dos outros Estados e só se iguala à do Paraná e à de Sergipe. No Rio de Janeiro, quase 2% da população diz seguir o candomblé. Na Bahia, ao contrário, a imensa maioria da população se declara católica. Até Mãe Menininha do Gantois, a mais famosa mãe-de-santo baiana, dizia ser católica. (CAMPOS, 2008, p. 2)

A passagem acima comprova que a promessa de Zé foi uma atitude absolutamente normal, no que diz respeito ao fato de ele ter relacionado Iansan a Santa Bárbara. Porém, o texto e o filme atingem o ápice da ação justamente no conflito desencadeado pela tentativa do padre (e do poder oficial) de separar as coisas. Por essa razão, são representativas as duas partes do círculo, que se opõem, no filme, mas, ao mesmo tempo, se completam,

porque concretizam uma característica arraigada na cultura baiana e também na brasileira. De um lado, o poder popular e, do outro, o poder oficial, duplicidade que, longe de ser paradoxal, permite focalizar a diversidade que existe por trás da unidade, como já alardeavam, entre outros autores, Sílvio Romero e Gilberto Freyre, em épocas distintas.

O hibridismo é termo-chave para explicar o sincretismo e a sociedade brasileira, que, com *O pagador de promessas*, dá continuidade à revisão do projeto americano, assumindo o mito das três raças e a presença do negro em sua formação. Os personagens de Dias Gomes representam tipos diversos, mas que integram a mesma sociedade e, para isso, a escolha da Bahia como cenário é de extrema relevância.

Antonio Candido, em *Literatura e sociedade*, refere-se à mestiçagem, afirmando que os próprios brasileiros consideravam-na um traço negativo: “No Brasil, havia certo constrangimento em relação a tudo que era popular — negros, mestiços, índios, cultos de raízes africanas, etc. Por uma espécie de ‘vergonha’, apelava-se a uma idealização” (CANDIDO, 2000, p. 82). Esse sentimento, em *O pagador de promessas*, não subsiste. A vergonha de antes passou a ser motivo de orgulho. Os elementos culturais que o reducionismo, com o tempo, apagou de nossa cultura, são redefinidos, junto com o conceito de nacionalismo, no texto de Dias Gomes, e, posteriormente, no filme de Anselmo Duarte.

Junto com a mestiçagem, assume-se também a malandragem como traço constitutivo do brasileiro, associação que Lilia Schwarcz constata em *Macunaíma*, personagem de Mário de Andrade, e também em *Zé Carioca*, criação de Walt Disney para representar o povo brasileiro. Na obra de Dias Gomes, a malandragem é representada pelos personagens Marli e Bonitão e a mestiçagem é exaltada pela ênfase à capoeira, ao candomblé e ao sincretismo religioso. Tais características culturais, juntamente com o samba, a caipirinha e até a feijoada, foram tiradas da sombra e observadas a partir de outro ângulo, depois do advento do Modernismo, tanto que, aos poucos, foram transformadas em diferenciais representativos da brasilidade e viraram produtos “tipo exportação”, a ponto de se estereotiparem, na década de 1950. O fato, porém, é que, mesmo sob o peso dos estereótipos, na época, a redescoberta desses elementos constituiu verdadeira conquista, abrindo espaço para *Casa grande & senzala*, de Gilberto Freyre, e *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro, obras que deram continuidade ao que Mário de Andrade, com *Macunaíma*, havia começado, nos primeiros anos do Modernismo.

O candomblé, na peça, divide espaço com os rituais católicos, seguindo o que Zilá Bernd define como “visão dessacralizante”:

[...] o Modernismo concebeu a identidade nacional no sentido de sua *dessacralização*, o que corresponde [...] a um pensamento politizado, equivalendo a uma abertura contínua para o DIVERSO, território no qual uma cultura pode estabelecer relações com as outras. (BERND, 1992, p. 18)

Esse hibridismo aparece nos momentos em que Dias Gomes expõe os costumes que

herdamos da cultura africana. Destaque especial merece a capoeira, encarada como "herança da mestiçagem no conflito das raças" (MORAES FILHO, 1979, p. 257). A partir do Modernismo, "mestiçagem" passa a ser "sinônimo" de "nacional", como acentua Lília Schwarcz: "[...] o 'mestiço vira nacional', paralelamente a um processo crescente de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados em meio a esse contexto" (SCHWARCZ, 2007, p. 14).

Os tipos que compõem o mosaico cultural que Dias Gomes apresenta em seu texto começam a aparecer já no primeiro ato, com a figura da beata, mas, no segundo ato, essa miscelânea se intensifica. Abrem o primeiro quadro três personagens importantes nesse aspecto: Galego, Minha Tia e Dedé Cospe Rima. Galego representa a presença estrangeira dos imigrantes no Brasil. Inclusive, as falas dele são escritas todas em espanhol, alternando-se com as falas de Minha Tia, que privilegiam o dialeto baiano e a crença no candomblé.

No segundo ato, a beata contracenava com os demais personagens citados acima, completando o quadro da multiplicidade cultural e religiosa. No mesmo ato, em longo trecho, Dedé e Galego potencializam o sincretismo, com longas falas em espanhol e poemas declamados, de versos rimados, promovendo a intertextualidade. Chega-se, pela mistura de etnias, à mistura de crenças e linguagens, instalando o plurilinguismo no texto e tornando cada personagem dono de um modo de expressão que lhe é peculiar, como demonstra o trecho abaixo:

DEDÉ (*Declama*):
Bom dia, galego amigo!
dia assim eu nunca vi;
para saudar Iansan,
Não repare eu lhe pedi:
me empreste por obséquio
dois dedos de parati.

GALEGO É, com esta história de hacer versos, usted sempre me leva na conversa. (*Entra na venda e dá a volta por trás do balcão.*) Es buena mesmo essa del cego Jeremias? (*Serve o parati.*) (GOMES, 1997, p. 83)

Outro momento em que o autor privilegia a miscigenação é no início do terceiro ato, quando, diante da igreja, forma-se a roda de capoeira. Dedé, Minha Tia e Galego agora têm seu "time" reforçado pelos capoeiristas, sobretudo por Mestre Coca e Manuelzinho Sua-Mãe. A musicalidade é enfatizada, pois o som do berimbau acompanha as falas cantadas dos capoeiristas, que se alternam com a do coro:

CORO
Cai, cai, Catarina,
sarta de má, vem vê Dalina.

MESTRE DO CORO

Minino, quem foi teu mestre?

quem te ensino a jogá?

— Sô discip'o que aprendo

meu mestre foi Mangangá [...]. (GOMES, 1997, p. 153)

A citação acima acentua o aspecto popular, não só pelo jogo da capoeira, mas pela feição africana, perceptível também na linguagem, com registro informal, privilegiando a estilização da oralidade. Isso prova que a variedade própria da mestiçagem, além de se refletir na esfera religiosa, como bem demonstra o sincretismo, também é sinalizada na linguagem, formal e ideologicamente. As falas, as crenças e os costumes de um povo são trazidos à tona, no texto e no filme, e remetem à diversidade que se fez unidade, no início da formação da sociedade brasileira.

4 Quem está do lado de Deus?

No filme, os costumes e as crenças populares recebem ênfase, com a inserção de cenas que não aparecem na peça. Elas mostram as mulatas lavando a escadaria da igreja e o assédio do povo a Zé do Burro, que passa a ser considerado um milagreiro. Essa cena, mais do que exemplo da fé desmedida do povo, serve para complicar a situação do protagonista, já que o padre considerava, desde o início, uma heresia o fato de Zé ter se submetido a um sacrifício similar ao de Cristo. De modo bastante interessante, a peça opõe a lei de Deus e a dos homens. A lei divina, sempre relacionada à Igreja, recebe novo contorno e passa a ser a fé pura e simples. A religiosidade se sobrepõe às convenções sociais e às normas criadas pelos homens para a Igreja. No texto de Dias Gomes, a exigência é por um julgamento que não nivele todos os casos, mas que os particularize. Embora a Igreja simbolize Deus, é como se a Instituição, na crítica suscitada pela peça, tivesse banalizado os mandamentos divinos, pervertendo-os.

Em suma, os sacerdotes, que deveriam ser os porta-vozes de Deus, são também culpados pela tragédia que se abate sobre Zé do Burro, cuja crença inabalável é um dos traços decisivos de seu caráter simples e ingênuo: “Em torno de Zé do Burro — herói ideal [...] — o enredo espalha a malícia e a maldade de uma capital como Salvador [...]” (PRADO, 1996, p. 90). Para comprovar como Zé do Burro foi envolvido pela malícia da cidade grande, basta analisar como o protagonista se relaciona com o Repórter, personagem manipulador e que, por isso, contribui para o destino trágico de Zé. Muito bem representada pelo Repórter, a imprensa aparece como segundo oponente de Zé do Burro. Com o falso artifício de ajudá-lo a lutar por seu direito de cumprir a promessa feita, o jornalista se aproxima e vai, aos poucos, comandando a situação. Ele recorta e desvirtua o discurso do protagonista, dando, inclusive, um contorno político às palavras do personagem. Isso, claro,

ganha tom de ameaça, ao ser publicado na primeira página do jornal, e, para que o comportamento de Zé seja reprimido, até a polícia é envolvida no caso:

REPÓRTER Repartir o sítio... Diga-me, o senhor é a favor da reforma agrária?
ZÉ (*Não entende.*) Reforma agrária? Que é isso?
REPÓRTER É o que o senhor acaba de fazer em seu sítio. Redistribuição das terras entre os lavradores pobres.
[...]
REPÓRTER Mas, e se todos os proprietários de terra fizessem o mesmo? [...].
ZÉ Ah, era muito bem feito. Cada um deve trabalhar o que é seu.
REPÓRTER (*Anota.*) É contra a exploração do homem pelo homem. O senhor pertence a algum partido político? (GOMES, 1997, pp. 98-9)

Mais adiante, quando a matéria é publicada, o guarda lê a manchete: “O novo Messias prega a revolução”, ao que Zé reage desta forma: “Revolução? [...]. Eu bem achei que aquele camarada não era certo da bola...” (GOMES, 1997, pp. 125-6). Zé não aprovou a notícia, mas também não teve a noção exata da complicação que aquilo poderia lhe trazer. A partir desse caráter revolucionário que o Repórter confere ao protagonista, é como se outro Zé do Burro fosse apresentado a toda a sociedade, afinal, as declarações publicadas são tomadas como verdade.

A repercussão das notícias faz com que o Secreta procure Zé do Burro e o protagonista, em um ato de desespero, pensa em um meio de se fazer entender e diz:

[...] tem de haver um jeito... (*Desesperado.*) A vontade que eu tenho é de jogar uma bomba... (*Inicia um gesto, como se atirasse uma bomba contra a igreja, mas o braço se imobiliza no ar, ele percebe a heresia que ia proferir, deixa o braço cair e ergue os olhos para o céu.*) (GOMES, 1997, p. 133)

No filme, essa rubrica é aproveitada para render mais uma foto publicada no jornal, acentuando o caráter revolucionário que a imprensa estava dando a Zé do Burro. Mais uma vez, o discurso de Zé é descontextualizado e usado contra ele próprio. O efeito disso é comentado por Joaquim Cardia Ghirotti:

Zé passa a ser um exemplo dos excluídos sociais e tem a ele agregado o ideal de injustiça e liberdade desejado pelo povo, é associado a "revolução" social, a "reforma agrária" e classificado como "comunista" sem ao menos ter ideia do que são estes conceitos tão alienígenas ao seu universo. [...] ele deixa de ser um indivíduo para tornar-se um ícone, maleável de acordo com os interesses de quem se aproxima e defende suas teses usando Zé como exemplo. Ele deixa de ser um homem com um propósito pessoal [...]. Martirizado, ele torna-se o novo Cristo local, e através de sua morte é imortalizado como ícone, sem conseguir simplesmente pagar a sua promessa. (GHIROTTI, 2005, p. 1)

O Repórter exerce maior domínio sobre Zé e Rosa, tentando fazê-los pensar que eles lhes oferece apenas conforto, mas, na verdade, seu único intento é prolongar o impasse. Rádio, barraca e colchão são levados a eles, como parte do plano já traçado pela mídia:

Bem, julgamos que um pouco de conforto durante esses dias não reduzirá o valor de sua promessa. Além disso, segunda-feira, depois da entrada triunfal na igreja, o senhor percorrerá a cidade em carro aberto, com batedores, num percurso que irá daqui até a redação do nosso jornal. De lá, irá ao Palácio do Governo, onde será recebido pelo governador. (GOMES, 1997, pp. 173-4)

A essa fala do Repórter, Rosa se irrita e diz que ela e o marido resolveram voltar para casa ainda naquela noite, ao que ele responde: “Hoje?! Mas não dá tempo!... Não está nada preparado... O que é que a senhora pensa? Que é assim tão simples organizar *uma promoção de venda*?” (GOMES, 1997, p. 174, grifo nosso).

Na esfera de valores, esse tipo de “solidariedade” também aparece na atitude de outros personagens que fazem parte do mesmo grupo do Repórter, como é o caso de Bonitão e Galego. O vendeiro, especificamente, toma partido do Padre, porque o impasse criado pela diferença de opinião entre Zé e o religioso faz aumentar o movimento em seu estabelecimento. Para agradecer pelos lucros, o comerciante oferece refeições de graça a Zé e Rosa.

Naturalmente dividido, o texto de Dias Gomes focaliza a diversidade de nossa cultura, sobretudo em se tratando do cenário baiano, em que catolicismo e candomblé se confundem, por meio dos personagens que representam essas duas seitas: Padre, Sacristão, Beata e Bispo, de um lado; Minha Tia do outro. Essa divisão é mais um exemplo do sincretismo promovido pelo autor e dos conflitos que advêm dele. Os capoeiristas, como constituem uma casta mais popular, aliam-se a Minha Tia. No mesmo grupo, ainda está Dedé, que, apesar de ser comerciante, como Galego, faz parte do mercado informal. A Igreja, o Repórter e Galego, desse modo, integram grupo distinto, regido pelas normas ditas “oficiais” e, por isso, não totalmente em conformidade com o povo. Da mesma maneira, pode-se dividir Zé, Rosa, Bonitão e Marli entre esses mesmos dois grupos. O cafetão e a prostituta integram o grupo dominante, até por seus perfis desenvolto e já corrompidos. Contrários a eles são Zé e Rosa, que ainda trazem a ingenuidade que os aproxima dos capoeiristas, das baianas e de Dedé, até porque o único motivo que move tais personagens é a solidariedade, agora legítima, sem interesse.

Décio de Almeida Prado faz referência a essa divisão, identificando os personagens como positivos ou negativos:

Maus, numa gradação que vai da hipocrisia à violência, da subserviência ao exercício arbitrário do poder, são os que desejam manter as coisas no pé em que estão, tirando vantagem das desigualdades econômicas: policiais safados, jornalistas cínicos, políticos exímios em explorar a credulidade alheia. Bons

são os que se rebelam, por motivos conscientes ou inconscientes, contra a estrutura de uma sociedade injusta. (PRADO, 1996, p. 88)

Aproveitando a divisão, antagônica, o crítico corrige a posição dos que habitualmente veem, em *O pagador de promessas*, a luta entre a tolerância e a intolerância, mencionando que se trata mais do confronto entre dois tipos de intolerância, “a legítima, por trabalhar a favor da justiça social, e a ilegítima, que deseja apenas perpetuar os privilégios atuais” (PRADO, 1996, p. 89).

5 Referências

- BERND, Z. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: UFRGS, 1992.
- CAMPOS, C. **Missa sem tambor**. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/010798/p_102.html>. Acesso em: 03 mai. 2008.
- CANDIDO, A. **Literatura e sociedade**. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.
- GHIROTTI, J. C. “**O pagador de promessas**” de Anselmo Duarte. Disponível em: <<http://www.mnemocine.com.br/oficina/jguirottpagador.htm>>. Acesso em: 23 jul. 2005.
- GOMES, D. **O pagador de promessas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- MORAES FILHO, M. **Festas e tradições populares**. São Paulo/Belo Horizonte: Edusp/Itatiaia, 1979.
- PRADO, D. de A. **O teatro brasileiro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- SCHWARCZ, L. K. M. **Complexo de Zé Carioca**. Notas sobre uma identidade mestiça e malandra. Disponível em: <http://www.anpocs.org.br/portal/publicacoes/rbcs_00_29/rbcs29_03.htm>. Acesso em: 01 jun. 2007.

ABSTRACT: This article analyzes the book and the film *O pagador de promessas* under the cultural aspect of the diversity in the Brazilian culture. The influence of the Modernism is verified on the works, with base in considerations of Lilia Schwarcz, Zila Bernd and Antonio Candido. Besides, the study demonstrates that the sincretism is characteristic that proves important and positive perspective's change, with regard to the miscegenation in Brazil.

KEYWORDS: Sincretism. Diversity. Miscegenation.

O Mofo, o Ódio e o Ressentimento: inferno e decadência nas províncias mineiras de Lúcio Cardoso

Mold, Hatred and Resentment: hell and decay in Lúcio Cardoso's provincial spaces in Minas Gerais

Odirlei Costa dos Santos¹

RESUMO: O presente estudo busca engendrar o deslinde dos artifícios da provocação face às novelas do escritor mineiro Lúcio Cardoso (1912-1968). Procuramos enfatizar algumas de suas novelas da província, em que foram explorados aspectos como o ressentimento, a abnegação de desejos e o ódio em surdina, típicos do comportamento interiorano e que demarcam a chamada decadência mineira. Deste modo, o autor consegue adensar sua escrita de mal-estar e perturbação, a tornar a provocação o mote primordial de seu virtuosismo literário transgressor.

PALAVRAS-CHAVE: Lúcio Cardoso. Novela. Ressentimento. Decadência. Minas Gerais.

O desprezo é grande aliado da avidez insidiosa com que as personagens do escritor Lúcio Cardoso (1912-1968) empreendem sua descida aos infernos, sejam aqueles que queimam as sacristias mineiras e os altares religiosos das províncias, sejam aqueles responsáveis pelos conflitos ontológicos em meio à decadência do submundo das cidades. Se no ambiente da província as personagens ainda sucumbem sob o peso do remorso e da expiação religiosa – lembremos José Roberto na agonia final em seu quarto, após o assassinato de Paulo na novela *O desconhecido* –, as personagens citadinas preferem chafurdar no pântano amoral com seus comportamentos tresloucados. O ódio é componente essencial das personagens cardosianas, onipresente na essência de cada um deles e na atmosfera que os envolve, como afirma Inácio, personagem de *O enfeitiçado*: “Sempre o senti em torno de mim, impregnando as ações e os gestos, sempre o senti escorrer imponderável entre os homens, atento, vigilante, olhos acesos e imóveis na obscuridade das casas, nas esquinas frequentadas, nas sarjetas, nos bailes e nos cafés.” (CARDOSO, 2002, p.

171). Podemos destacar os matizes do ódio cardosiano: surdo, contínuo e arrastado, comparado a um mofo insidioso que se espalha morosamente, espécie de mal que sub-repticiamente contamina todos os homens:

Enganei-me, ao dizer que o ódio permanece de olhos acesos; ele não tem olhos, ou se os tem, são pupilas cegas, úmidas pupilas de mofo, pois só o mofo traduz esse lento e progressivo trabalho, essa sufocante vegetação. Aos olhos menos desatentos não será difícil verificar o que está mofado, pois são nossas mãos que se mostram duras e cansadas, é o sangue que gira menos forte em nossas veias – e se os lábios nunca podem sorrir, os corações batem sem alma, um imenso véu de neblina e tédio se estende sobre o mundo. (CARDOSO, 2002, p. 171).

Lúcio Cardoso faria sua louvação ao ódio com a publicação da novela *A professora Hilda* (1946). Pela personagem homônima, o autor almejava criar um arquétipo da personificação do mal. Em um pequeno texto que funciona como introito à novela, o autor apontaria alguns indicativos na construção de suas personagens insólitas: “Pois o Mistério é a única realidade deste mundo. E, se dele temos tão grande necessidade, é para não morrer do conhecimento dos nossos próprios limites, como as criaturas loucas e martirizadas a que tentei dar vida.” (CARDOSO, 1969, p. 269). Assim como o homoerotismo, o suicídio e a corrupção sexual nortearam o *tour de force* do escritor polemista, a provocação em *Hilda* terá como esteio o ódio – mais precisamente a tenacidade do ódio provinciano, espécie de ódio mineiro a se fortalecer na surdina, alimentado pela violência própria da interioridade.

A personificação demoníaca foi acentuada deliberadamente pelo escritor, a começar pela própria descrição da protagonista, feita com detalhes que procuram a todo custo enfatizar os traços maléficos da anti-heroína. Mario Carelli aponta que o apuro na descrição da personagem é feita de modo com que “as observações agudas, quase rangentes, sublinham a crueldade do personagem” (CARELLI, 1988, p. 123), num trabalho descritivo que o estudioso italiano apontaria ser um “retrato talhado a escalpelo (talvez um pouco esquemático, como ele [Lúcio] próprio reconhecerá)” (CARELLI, 1988, p. 125), a confirmar o desejo do escritor em realçar os contornos dramáticos para fortalecer a imagem de uma personagem moralmente controversa. Deste modo, temos a descrição de Hilda:

Era uma mulher de estatura abaixo do normal, ligeiramente volumosa, cabelos pretos, sedosos, partidos no meio e rematados em duas tranças no alto da cabeça. Seus olhos eram miúdos e de órbitas profundamente cravadas na face, seu nariz era pequeno e sem importância, os lábios estreitos e cruéis, incimados por um buço forte. Toda a extraordinária força que emanava de sua pessoa parecia, apesar de tudo, partir exclusivamente desses olhos pequenos, onde uma nota qualquer, aguda e maldosa, como que ainda avivava mais o seu brilho constantemente vigilante e desconfiado. Trajava-se severamente de preto, uma estreita fita de veludo no pescoço roliço, onde

ainda se demorava uma mocidade pesada e sem graça, último reflexo de uma vida destituída de qualquer vislumbre de sensualidade. (CARDOSO, 1969, p. 271).

A professora reside em um lugarejo recôndito ao lado de uma estrada de ferro e no local possui posição soberana para dominar as rédeas de todas as realizações políticas, familiares e sociais da comunidade, incluindo eleições, festas e batizados. Todo o domínio da professora, porém, é ameaçado com a notícia da chegada iminente de outra professora nomeada para o lugar, algo que desperta em Hilda o desejo de realizar uma série de ardis para expulsá-la. A professora parece viver em uma espécie de inferno pessoal criado por si mesma, envolto pelo marasma da província a acentuar uma espécie de falta de expectativa que a faz sempre “desvendar alusões misteriosas, intrigas fáceis e manobras em torno de si” (CARDOSO, 1969, p. 272), quando “tudo lhe parecia uma ofensa sem remédio ou um golpe mortal” (CARDOSO, 1969, p. 272) ou ainda “as palavras mais insignificantes lhe surgiam aos olhos pejudadas de sentido; os descuidos mais banais convertiam-se em imperdoáveis afrontas” (CARDOSO, 1969, p. 272), sendo que tais intrigas pertenciam absolutamente às maquinações de sua mente doentia e fantasiosa. Lúcio adensa as características do espírito rancoroso da personagem:

Pelo fato de se ofender com tanta obstinação e de sorrir tão continuamente, o hábito lhe criara uma máscara pálida e altiva, onde sempre parecia flutuar um misto de náusea e desdém. Mas Hilda não perdoava, não sabia perdoar. Sua natureza fechada ao mistério da fé era um mecanismo de julgamento severo, uma balança delicada e precisa das faltas alheias. E, de tanto ocultar seus sentimentos, criara no coração um obscuro e largo depósito de rancores concentrados. Nele, nesse cofre de sentimentos ásperos, borbulhava com o correr dos anos um líquido escuro que lhe atormentava a alma, um desespero soterrado e estranho, que às vezes lhe fazia descer aos olhos um vapor espesso. Nessas ocasiões sua rigidez aumentava, mal dirigia palavras aos outros, recusava convites, impedia festas, acentuava maldosamente palavras desprevenidas, forjando situações inexplicáveis e inimizades sem conta. (CARDOSO, 1969, p. 273).

Tal empenho acentuadamente deliberado para salientar as nuances de uma personagem cruel também se encontra na descrição de Miguel, na novela *O desconhecido*. Ao descrever seus seres mais venais, Lúcio não hesitava em carregar nos traços pictóricos de suas imagens expressionistas quase caricaturais, a ponto de transformar o cocheiro em uma alegoria da perversidade, com uma descrição que nos remete a uma espécie de vampiro de Dusseldorf. O homem a bradar o chicote para seus cães agressivos, deixados sem comida para que se tornassem assassinos, é uma destas criaturas misteriosamente demoníacas que Lúcio sempre ressaltou em suas novelas da província:

Era impossível a José Roberto dominar a antipatia que aquele indivíduo lhe causava. Tudo, desde sua roupa de um preto luzidio, caprichosamente passada a ferro, suas botas lustrosas e o cabelo liso, impregnado de uma oleosidade que deixava à sua passagem uma nuvem de perfume adocicado, até os seus dedos longos e afilados,

dedos de curiosa expressão feminina, tudo despertava nele uma enorme vaga de repulsa. Sobretudo a nuca, uma nuca branca, inteiramente lisa, onde os tendões pareciam denunciar a cada momento a magreza. Porque Miguel era magro, de uma dessas magrezas longas e pálidas, quase seráficas; apesar de tudo, qualquer coisa nos seus movimentos rápidos, no seu olhar oblíquo, dissimulado, parecia denunciar a cada momento uma força escondida, um perigo prestes a explodir. (CARDOSO, 2000, p. 53).

A obliquidade, aspecto apontado no que tange ao homoerotismo, nos conduz a uma outra categoria emblemática não somente das novelas, como de toda sua prosa de ficção: a força do ressentimento. Notamos, ao final do tópico anterior, como a revolta é uma atitude absolutamente concreta e dinâmica que Camus defende; não obstante, muitas das personagens de Lúcio – notadamente as figuras enclausuradas da província – se afastam da revolta tal como foi apontada pelo escritor argelino para se metamorfosearem em espíritos perigosamente ressentidos. Em *O homem revoltado*, Camus aponta uma relevante distinção entre revolta e ressentimento:

O ressentimento é muito bem definido por Scheler como uma auto-intoxicação, a secreção nefasta, em recipiente fechado, de uma prolongada impotência. Mas a revolta, pelo contrário, despedaça o ser e ajuda-o a transbordar de si próprio. Ele liberta vagas que, estagnadas, se tornam furiosas. O próprio Scheler põe a tônica sobre o aspecto passivo do ressentimento, salientando o lugar importante que ele ocupa na psicologia das mulheres, votadas ao desejo e à posse. Na origem da revolta, houve, pelo contrário, um princípio de atividade superabundante e de energia. Scheler teve igualmente razão ao afirmar que a inveja contribui poderosamente para o ressentimento. (CAMUS, 1951, p. 31).

Os sujeitos da província estão intoxicados pela sensação claustrofóbica do enclausuramento das casas, das igrejas e de si mesmos. Não são silenciosos por mero acaso – Lúcio sempre demarcou que, sob a parcimoniosa eloquência mineira, jazia a pior crueldade possível. Aquele mofo lento e insidioso citado por Inácio é ainda mais nefasto quando progride no território limitado da província, com suas residências de janelas sempre cerradas, suas longas estradas empoeiradas sob o sol impiedoso, suas sacristias cheirando a incenso nauseante, suas famílias repletas de desejos abnegados cujo rancor, longe de ser o fogo fátuo das histórias esquecidas, se torna demasiadamente longo e arrastado. Sabemos que lançar uma luz implacável sobre o inferno das províncias pertence ao projeto pessoal de Lúcio contra Minas, dominada pelos demônios do silêncio e do cárcere privado. Hilda compõe parte do arsenal de sujeitos ressentidos, com seu ódio alimentado pelo tédio, pelo marasmo e pela interiorização caótica. Enquanto as cidades condicionam a eclosão das revoltas – mesmo as personagens urbanas mais autodestrutivas são, de algum modo, combativas e desafiadoras –, as províncias representam o espaço do re-sentir, o sentir duplicado como um moto contínuo nunca exposto, nunca apaziguado.

Lúcio demarcou personagens tão silenciosas quanto cruéis, seres repletos de perversidade que medram nas províncias, como Aurélia, dona da decadente fazenda Cata-ventos em *O desconhecido*, ao apontar que “havia nela uma ressonância de paixões reprimidas, de ódios recalcados e pequenas misérias subjugadas.” (CARDOSO, 2000, p. 21). Destaca ainda que a mulher “amava também criar mistérios, espalhá-los em torno de si como dissimuladas armadilhas. Gostava de ver as pessoas desprevenidas se envolverem nas teias que tecia na quietude dos pequenos cantos, no enigma de pequenos atos deixados em começo.” (CARDOSO, 2000, p. 41). Os ressentidos cardosianos são sempre solitários – pela extrema solidão, a tendência para o Mal se concretiza e o isolamento dimensiona o inferno pessoal que posteriormente contamina a todos. Como no caso de Miguel, uma ambientação quase fantasmagórica envolve Aurélia, dando forma a uma maldade quase sobrenatural:

A imagem de Aurélia, tal como a vira pela primeira vez no carro, impôs-se de novo ao seu pensamento – e compreendeu subitamente por que ela se encerrava naquele desdenhoso mutismo, qual era a origem daquela estranha atmosfera que parecia envolvê-la e distanciá-la irremediavelmente dos outros. É que ela jamais participaria do mundo em que todos eles transitavam – ao contrário, a sua solidão criava um terreno à parte, para onde se transferia tudo o que em torno dela era dotado de vida, gerando assim um permanente conflito entre o que se transfigurava pelo seu poder, o que participava assim da sua esquisita harmonia e o que, ao contrário, não se submetia a esse sopro de destruidora magia. (CARDOSO, 2000, p. 38-39).

Enquanto nos espaços citadinos a revolta exteriorizada extrapola os limites da angústia e do desespero, rompendo as barricadas que aprisionam o ódio, nas províncias o rancor se prolonga como uma metástase silenciosa e contínua. A relação entre revolta e ressentimento se projeta inversamente nas novelas, já que o revoltado cardosiano enlouquece ou arregimenta mecanismos de autodestruição não só como ressonância da inadequação que sente, mas também como forma de imposição do próprio Ser – e o ressentido cardosiano, o mais perigoso entre todas as personagens, mesmo que envenene a si mesmo, é obcecado com o aniquilamento do Outro. Em *O desconhecido*, Aurélia quer fazer de José Roberto literalmente seu escravo, para exercer sobre alguém sua necessidade mefistofélica de domínio e destruição.² Camus elucida melhor a questão: “O ressentimento é sempre um ressentimento contra o próprio que o experimenta. O revoltado, pelo contrário, no seu primeiro movimento, opõe-se a que toquem naquilo que é. Luta pela integridade de uma parte do seu próprio ser. De princípio, não pensa em conquistar, mas em impor.” (CAMUS, 1951, p. 31).

A imposição do rebelado se dá principalmente pelo distanciamento das bases moralizantes, seja pelo sexo ou pelas drogas, e funciona implacavelmente como uma provocação daqueles que se sobrepõem aos limites da resistência. Os personagens citadinos

Curioso notarmos como a passagem possui uma clara referência à tentação de Jesus, presente no Evangelho de Mateus 4, 1-11, quando Aurélia oferece todas as joias de família para o desconhecido: “Pois tudo será seu, se você me adorar, se me seguir de joelhos, se for meu como um objeto, como a poeira do chão, como o que depende de mim para a vida e para a morte.” (CARDOSO, 2000, p. 150).

destroem a si mesmos como consequência da insubordinação, e sucumbem sob o efeito catártico do riso transgressor a exarcebar o clima dramático da loucura acintosamente expurgada; já os provincianos focam a destruição do Outro, sob uma dramaticidade tensa, austera e silenciosa, própria dos dementes contidos, que preparam suas trincheiras em surdina – o entrincheiramento tipicamente mineiro. Timóteo travestido, personagem emblemático de *Crônica da casa assassinada*, aguardou por mais de 20 anos sua vingança, esperando o momento oportuno para expor sua monstruosidade – e quando se liberta do autodegrado, em pleno enterro de Nina, funciona como um estopim para a decadência dos Menezes – a decadência mineira.

Nas residências da província, as personagens erguem seus últimos altares para o inferno, como na casa de fazenda de Madalena cujo pesadelo é constante, da primeira à última página de *A luz no subsolo*; ou como no castelo provinciano de Donana de Lara em *O viajante*, de onde retira o filho aleijado uma única vez para atirá-lo aos urubus que voam sobre o precipício. Tais casas são verdadeiras estufas de rancor e ódio, que aceleram o rumo dos acontecimentos trágicos, e a avidez do ódio é própria do autor que deseja expressar a ruína da tradicional família mineira. O tom oblíquo do ódio mineiro conduz a um estado de mistério sempre intrigante para o escritor, que lhe possibilita criar atmosferas quase fantasmáticas, como aquela a assaltar José Roberto na fazenda Cata-ventos:

A atmosfera de irreabilidade que desde o entardecer parecia vir impregnando tudo a que ele assistia, esses gestos absurdos e essas reticências cheias de mistério no silêncio da noite, essas criaturas que vinha encontrar girando em torno de uma mola secreta – tudo isso acelerava o vago sentimento de terror que vinha sentindo estreitar-lhe desde cedo o coração. (CARDOSO, 2000, p. 38).

A forte impressão de Mistério pertence ao olhar expressionista que Lúcio lança por Minas Gerais, terra da qual nunca conseguiu se desligar por completo: “O que amo em Minas são os pedaços que me faltam, e que não podendo ser recuperados, ardem no seu vazio, à espera de que eu me faça inteiro – coisa que só a morte fará possível.” (CARDOSO, 1970, p. 293). Em uma de suas últimas viagens pelos rincões mineiros, de passagem pela cidade de Ubá, zona da mata mineira (onde possivelmente, pelos seus arredores, poderia ser encontrada a decaída mansão dos Meneses de *Crônica da casa assassinada*), Lúcio explicitaria suas mais pungentes e definitivas declarações a partir da ligação atávica com o estado. Seria pelo registro diário que confirmaria a latência do seu ódio e de sua fascinação por Minas, “esse espinho que não consigo arrancar do meu coração” (CARDOSO, 1970, p. 293).

Todos os ambientes sombrios de seus livros e novelas parecem se remeter a uma eterna “tristeza mineira” que tanto o perseguiu e o fazia lastimar: “Minas é muda e cega. Sua crueldade vem do sentimento terrível do seu poder: são léguas e léguas de brejos, carrascais, lama, poeira e desolação.” (CARDOSO, 1970, p. 293). Minas Gerais e suas longas estradas empoeiradas e soturnas, suas fazendas outrora faustuosas a ostentar a derrocada dos valores e tradições mineiros, suas residências misteriosas de portas e janelas trancadas – Mario Carelli

lembraria, em *Corcel de fogo*, que a casa da fazenda Cata-ventos, de *O desconhecido*, lembraria o palácio de Nosferato do cineasta Murnau –, suas personagens carregadas de um ódio tão perene quanto amargamente silencioso definiriam os contornos e matizes do universo trágico cardosiano, cuja imagem de sangue e violência ele retira profundamente do berço natal que o transtorna como uma maldição:

Há uma certa doçura na tristeza – a gente se compraz nela, amando. Nesta tristeza – na gente de Ubá há evidentemente um compromisso com o aniquilamento: passo e repasso pelas suas ruas iguais, pelos seus becos, pela sua praça. Uma única coisa me fere a atenção: o fundo dos açougues, escuros, escuros, oh! tão escuros, molhados de sangue, onde homens de faca em punho retalham enorme pedaços de porco – muitos pedaços, lascas enormes de porco banhadas em sangue, para serem vendidos amanhã a esse gente que come, come, finge que vive e vive ignorando a vastidão e o esplendor do mundo. Surdos como se andassem besuntados de sangue. (CARDOSO, 1970, p. 293).

A respeito das novelas, em *Corcel de fogo*, Mario Carelli apontaria que “na novela o que interessa a Lúcio não é tanto o aspecto impressionante de uma cena de pesadelo, mas sobretudo a possibilidade de enriquecer uma atmosfera e aprofundar o estudo da psicologia dos personagens.” (CARELLI, 1988, p. 117). Não obstante, acreditamos que a cena de terror muito interessa ao escritor enquanto projeção do mal-estar, como homem de cinema e teatro que foi, fato já observado no que tange à sua relação com o decadentismo. Carelli se refere como a análise psicológica – fato tão decantado por vários estudos e artigos sobre o autor – nos leva a repensar tal análise para reconsiderá-la como fruto do interesse de Lúcio em devassar a alma de personagens para apontar seus aspectos mais controversos e provocadores.

Lúcio não se fez de rogado ao explorar profundamente os contornos dramáticos (por vezes excessivos e extravagantes) e, de tal modo, que muitas de suas narrativas possuem um caráter eminentemente insólito. A preocupação em enriquecer uma atmosfera, como Carelli acertadamente aponta, leva o escritor mineiro a configurar um caleidoscópio de situações grotescas que beiram o contrassenso. O grotesco nos conduziu até *O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo*, de Albert Camus, pela referência óbvia que o livro do pensador faz sobre a absurdidade em seu título. Não obstante, pela leitura do texto de Camus, observamos que o modo com que trata o absurdo é absolutamente distinto e distante do enfoque usual. Procurávamos um conceito; encontramos outro ainda mais fértil e, ao mesmo tempo, absolutamente esclarecedor. O absurdo colocado sob outro prisma, coincidentemente, estabelece a mesma relação *sui generis* que Lúcio Cardoso possui da absurdidade ao construir suas novelas. O universo absurdo está submetido ao crivo de sua lente expressionista, que intensifica os matizes deste universo alucinatório construído deliberadamente para provocar o leitor e suscitar nele um mal-estar irremediável, o que veremos em todo o presente artigo.

Albert Camus inicia o ensaio tendo como mote o suicídio, o ponto nevrálgico que atinge os limites de valoração da existência – lembremos que o suicídio é uma questão onipresente em quase todas as novelas de Lúcio Cardoso. O modo como tal questão se alia à falta de sentido da vida encerra uma atitude autodestrutiva, tão comum às personagens do autor. Camus lembra que o suicídio dificilmente é consequência de um ato morosamente reflexivo; antes pertence à ordem dos estados indômitos e aos impulsos irrefreáveis da alma, característicos dos espíritos perturbados das narrativas cardosianas. Em meio à galeria de suicidas do ciclo de novelas provincianas, encontramos Ida, que submerge no pântano no desfecho de *Mãos vazias*.

O suicídio seria a tenaz confissão de que a vida não vale a pena ser vivida, segundo Camus. E não vale por se submeter a características iminentes da própria existência, que tanto o pensador argelino como o escritor mineiro reforçam: o caráter irrisório que se tornou o hábito de viver, a insensatez das razões que funcionam como esteio para a maioria dos homens e a inutilidade que reveste as atitudes humanas. A constatação de tais características faz surgir o sentimento do absurdo, diante desta vida cíclica e absolutamente inútil e despropositada. A vida, o trabalho, as horas que se repetem, a mediocridade que embala as pequenas buscas prosseguem em vibrações continuamente monocórdias, até o momento em que uma espécie de espanto possa suscitar o movimento da consciência. O homem é arrebatado por seu próprio pensamento: “Começar a pensar é começar a ser consumido.” (CAMUS, [s.d], p. 15). Importante apontarmos aqui como o conceito de absurdo por Camus tem um sentido bastante peculiar em relação àquele que normalmente o termo assume de forma corrente. Tal absurdo não se remete diretamente à improbabilidade e ilogicidade das coisas; antes faz referência a uma lógica esvaziada de sentido, a situações que habitualmente são consideradas plausíveis na ordem vigente de coisas vividas e sentidas, mas que são absolutamente desprovidas de um sentido profundo que as tornem realmente justificadas, após a observação mais densa de um olhar consciente e desvelador.

O homem absurdo é o sujeito consciente da absurdidade do mundo. Ele é capaz de sentir a lassidão e a falta de propósito que levam ao sentimento do absurdo, e é justamente por estabelecer uma consciência desta situação que ele efetivamente se torna o sujeito absurdo. Como confirma Camus em *O homem revoltado*, “para afirmar que a vida é absurda, a consciência tem necessidade de existir.” (CAMUS, 1951, p. 15). O estranhamento do habitual e uma nova percepção da densidade dos objetos, livres dos véus com que são revestidos pelos hábitos mundanos, conduzem à quebra deste elo que mantém o estado amorfo de todas as coisas, como verificamos pelo ensaio de Camus:

Os homens também segregam algo de inumano. Em certas horas de lucidez, o aspecto mecânico dos seus gestos, a sua pantomima privada de sentido torna estúpido tudo o que os rodeia. Um homem fala ao telefone por detrás de uma divisória de vidro; não o ouvimos, mas vemos a sua mímica sem alcance: perguntamos a nós próprios porque vive ele. Esse mal-estar ante a humanidade do próprio homem, essa queda incalculável ante a imagem daquilo que somos, essa ‘náusea’, como lhe chama um autor dos nossos dias, é também o absurdo. Também o estranho, que em certos segundos vem ao nosso encontro num espelho, o irmão familiar, e apesar disso inquietante que encontramos nas nossas próprias fotografias, é ainda o absurdo. (CAMUS, [s.d], p. 27).

Em *Mãos vazias*, Ida inicia um processo vertiginoso de desespero após a morte do filho de seis anos, o que se torna o catalisador necessário para provocar-lhe o estranhamento do universo limitado em que vivia. Como em toda personagem cardosiana que se preze, a capacidade inata para o Mal e para a loucura, bem como o desconhecimento das próprias forças obscuras, são os elementos que ajudam a desencadear o drama perturbador. Ainda no dia do enterro, Ida recebe a visita do médico de seu filho e se entrega sexualmente. Logo depois do ato “ocorreu-lhe afinal que tinha se entregue ao médico friamente, sem nenhum

desejo” (CARDOSO, 2000, p. 219), o que demonstra como Ida aos poucos perdia o controle sobre si mesma, percebendo que “há momentos na vida em que a pujança dos acontecimentos torna impotente todo esforço para dominá-los; nada são senão correntezas poderosas que se agitam na penumbra do ser e o arrastam com o ímpeto das forças implacáveis da natureza.” (CARDOSO, 2000, p. 232).

A insipidez da vida na pequena São João das Almas se alia a um ódio avassalador que sente por Felipe, o marido que julga ser fraco e medíocre. Apesar de ser um esposo prestimoso, a incapacidade do homem de entender o turbilhão de sentimentos que a invade – “Felipe era um espírito reto, mediocrementemente reto” (CARDOSO, 2000, p. 263) – faz com que Ida seja tomada por um rancor irremediável: “Queria-o mais ríspido, imaginava proezas que o pobre Felipe nunca chegaria a realizar. Nem sequer seria capaz de compreender o seu pensamento, quando chegasse a descobrir os estranhos desejos que a perturbavam.” (CARDOSO, 2000, p. 216). O repúdio pelo esposo e pelo casamento acentua-lhe ainda mais o espírito de inquietação:

A mulher recomeçou a examiná-lo. “Como é vulgar”, pensou, sentindo avolumar-se o seu desdém. “Realmente, nada deseja, senão encontrar o meio mais fácil de passar o tempo.” Os olhos frios de Ida continuaram a pesquisar-lhe os defeitos e ela percebia que isso aplacava uma sede desconhecida na sua alma. Naquela noite tinha a necessidade de odiar alguém. Sentia-se cheia de uma força perversa e tumultuosa, capaz de desencadear como o vento que no outono verga inesperadamente as árvores. (CARDOSO, 2000, p. 226).

A lassidão do espaço da província é o antípoda do aluvião de sentimentos a tomar a personagem de assalto: “Ó Deus, aquela vida, aquela casa pequena, aquelas rosas do lado de fora, o ar abafado da sala quando fumegava sobre a mesa a terrina de sopa... Tudo isto era ignóbil, ignóbil.” (CARDOSO, 2000, p. 233). O estranhamento é agravado pela capacidade de destruição imanente a quase todas personagens cardosianas e o perfil de sua tragédia aos poucos era traçado pelo próprio mal que não compreendia: “Certas idéias giram em nosso sangue até se converterem numa obsessão; de novo aquele ato apresentava-se revestido de estranheza e ela se detinha imóvel, sem saber ao certo o que fizesse (...) Que demônio era aquele que lhe agitava o ser?” (CARDOSO, 2000, p. 238). Diante da passividade do marido, ao demonstrar uma reação inócua diante da confissão de adultério, Ida decide fugir de casa e vagar pela cidade como uma espécie de Lilit desgarrada e sem redenção e, tal como o mito da lenda judaica, está irremediavelmente condenada ao mal, como um “espírito feminino que foi negado, reprimido e rejeitado, e que consequentemente torna-se um espírito maligno.” (SANFORD, 1988, p. 156). Durante sua deambulação, reconhece que “nada fizera senão reabilitar a sua personalidade esmagada por uma vida obscura e fácil” (CARDOSO, 2000, p. 272) e, ao se lembrar do suicídio de uma prima da cidade, reprimida pelas parentes por seu comportamento julgado imoral, conclui que “duas são as espécies de faces que transitam pelo mundo: as que refletem a serenidade adquirida e as agitadas, como as de Maria, capazes de todas as loucuras.” (CARDOSO, 2000, p. 273).

A força incapaz de vencer as barricadas que a cerceiam é o mal que não encontra formas de sublevação, o que leva o médico de *Mãos vazias* constatar que o transtorno de Ida

“é o de não saber como empregar a sua força” (CARDOSO, 2000, p. 267), levando a uma completa aridez e a um grande vazio. Diante da falta de sentido para a vida, Camus lembra que o sujeito estará diante de apenas duas condições, como no caso de Ida: morrer voluntariamente pelas próprias mãos ou optar pela esperança. Novamente o médico da novela apontaria que “passamos a vida inteira como adormecidos, mas sucede que um dia o destino abre os nossos olhos e nos obriga a escolher um caminho.” (CARDOSO, 2000, p. 288). A escolha de Ida é pela evasão final, que assegura o desfecho da novela:

O odor fétido do pântano estonteou-a um momento, mas, levada pela força da idéia que a dominava, Ida não se deteve, continuando a correr. Junto da água, deteve-se um minuto, desorientada com o mau cheiro que subia. Nas suas costas sentia o luar como uma punhalada. Começou a penetrar lentamente, sentindo as raízes e os detritos chocarem-se na suas pernas. A luz da Lua varava o pântano, estendia-se até o centro do rio, como o reflexo morto de um incêndio. Então docemente, Ida deixou-se desvalar, perdeu-se para sempre nas profundezas da noite. (CARDOSO, 2000, p. 308).

De qualquer modo, o absurdo estará presente tanto nos períodos temporais repetitivos da província como no ciclo do tempo tedioso das cidades. O tédio como o tempo inutilmente prolongado é o que, como afirma Inácio, “aos poucos nos embrutece e nos transforma em rígidas estátuas de cor cinza, monstros de mofo e anestesia, cidadãos de um vasto reino onde prevalece a falta de energia e de finalidade.” (CARDOSO, 2002, p. 172). Um Sísifo resignado não possui força suficiente para ostentar um ódio voraz, pois Inácio não fala “de um ódio ativo, um ódio vicejante como uma hera de chama – e sim de um sentimento antigo e sem grandeza, um estado por assim dizer larvar a que nos submetemos, uma falta de graça, uma estilização do nada.” (CARDOSO, 2002, p. 172). Um mundo de homens mofados, transformados em larvas sem vitalidade, dotados de ouvidos moucos e incapaz de gritar, submetidos à condição doentia do homem domesticado, tal como Nietzsche expõe em *Genealogia da moral*:

Os *doentios* são o grande perigo do homem: não os maus, não os “animais de rapina”. Aqueles já de início desgraçados, vencidos, destroçados – são eles, são os *mais fracos*, os que mais corroem a vida entre os homens, os que mais perigosamente envenenam e questionam nossa confiança na vida, no homem, em nós (...) Neste solo de autodesprezo, verdadeiro terreno pantanoso, cresce toda erva ruim, toda planta venenosa, e tudo tão pequeno, tão escondido, tão insincero, tão adocicado. Aqui pululam os vermes da vingança e do rancor; aqui o ar fede a segredos e coisas inconfessáveis; aqui se tece continuamente a rede da mais malévola conspiração – a conspiração dos sofrendores contra os bem logrados e vitoriosos, aqui a simples vista do vitorioso é *odiada*. E que mendacidade, para não admitir esse ódio como ódio! Que ostentação de grandes palavras e atitudes, que arte de calúnia “honrada”! Esses malogrados: que nobre eloquência flui de seus lábios! Quanta resignação humilde, viscosa, açucarada, flutua em seus olhos! (NIETZSCHE, 2006, p. 112).

Os ressentidos da província encarnam os doentios e seus ardis são próprios dos que destroem aos poucos. O escritor sustenta-lhes de tal forma uma imagem depreciativa que eles serão autores de situações insanas, como o flagelo a que Hilda submete Sofia, uma menina de apenas nove anos, a ponto de ameaçá-la jogar impiedosamente em uma represa. Sofia resolve se atirar, deliberadamente, nas águas da própria represa que a apavorava, episódio final que, segundo Álvaro Lins em *Os mortos de sobrecasaca*, foi “introduzido ali abruptamente pela necessidade de uma conclusão de qualquer modo terrível e patética.” (LINS, 1963, p. 118). A provocação cardosiana sempre prevalece sobre o enredo e sua verossimilhança.

Ao final da novela, após o suicídio da menina, ocorre um tipo de “conversão” espiritual de Hilda que posteriormente seria preterido nas novelas urbanas – justificadamente se encaixam na tríade chamada “O mundo sem Deus”. Tal desfecho encerra uma forma de redenção pela misericórdia divina que muito enfraquece a novela, mas que demonstra sempre como o trabalho de Lúcio Cardoso segue sempre direções muito específicas, estabelecendo toda uma ordem de intenções de escrita que subjaz sob uma aparente desordem quanto à técnica e à formatação prévia de um plano narrativo.

O absurdo de Camus tem plena relação com a ordem de situações cíclicas, com os ritmos monocórdios que se prolongam à náusea, com a angústia morosa do espaço provinciano. O verdadeiro mal para Lúcio Cardoso é a repetição mantida em surdina; o pior inferno para o escritor é a realidade insuportavelmente contínua, nutrida por um tempo que se arrasta incessantemente, comparado àquele que impera no microcosmo interiorano. Um Sísifo entediado pelo castigo do trabalho tolo e inútil vive sob este fastio eterno. Lúcio explora a plethora de arroubos de suas personagens marginais por temer a sinuosidade traiçoeira do ódio mineiro, implacável por seu silêncio dissimulado e por sua capacidade de se manter tão lento quanto pungente.

Referências

CAMUS, A. **O homem revoltado**. Tradução: Virgínia Motta. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1951.

_____. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Tradução: Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Edição Livros do Brasil, [s.d].

CARDOSO, Lúcio. **A luz no subsolo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Inácio, O enfeitado e Baltazar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **O desconhecido e Mãos vazias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

_____. **Diário completo**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.

_____. **Três histórias da cidade**. (Inácio, O anfiteatro e O enfeitiçado). Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

_____. **Três histórias da província**. (Mãos vazias, O desconhecido e A professora Hilda). Rio de Janeiro: Edições Bloch, 1969.

CARDOSO, R. Uma harmonia difícil: Lúcio Cardoso e o cinema. **Cult**, São Paulo, n.14, p. 60-63, set. 1998.

CARELLI, M. A música do sangue. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

_____. Crônica da casa assassinada: a consumação romanesca. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

_____. **Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912 – 1968)**. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

FARIA, O. de. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Lúcio. **Crônica da casa assassinada**. Edição crítica coordenada por Mario Carelli. São Paulo: Scipione Cultural, 1997.

LINS, Á. **Os mortos de sobrecasaca**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1963.

NIETZSCHE, F. **Genealogia da moral: uma polêmica**. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2006.

SANFORD, J. A. **Mal: o lado sombrio da realidade**. Tradução: João Silvério Trevisan e Sílvia José Pilon. São Paulo: Paulinas, 1988.

ABSTRACT: This study investigates the artifices of provocation present in the novels written by Lúcio Cardoso (1912-1968). We seek to disentangle the literacy present in some of the provincial spaces of Minas Gerais, in which the author explored issues – such as resentment, denial of desire and muted hatred, typical of the behavior present in those areas – that demarcate the so called decadence in Minas Gerais. Cardoso manages to thicken his writing of discomfort and disturbance, in which challenge becomes the primary motto of his transgressor literary virtuosity.

KEYWORDS: Lúcio Cardoso. Novel. Resentment. Decay. Minas Gerais.

Não Verás País Nenhum: o Insólito como Princípio de Prazer, a Opressão como Normativa dos Hábitos

The Weird as a Principle of Pleasure, the Oppression as a Standard Norm of Habits

Gisele Reinaldo da Silva¹

RESUMO: Este estudo propõe uma análise do romance brasileiro contemporâneo *Não verás país nenhum*, de Ignacio de Loyola Brandão (1981), cuja presença do *insólito*, mais que um fenômeno causador de *estranheza*, proporciona ao personagem-narrador o mergulho num processo de autoconhecimento que o permitirá o reconhecimento de sua própria história, à medida que denuncia as hiperbólicas mazelas de uma nação brasileira futura. Mais que um romance alegórico sobre a ditadura militar, a obra funciona como um convite aberto à reflexão sobre a ineficácia do esforço civilizatório de um mundo racional em crise, cuja liberdade nasce do estéril, em função de seu fundamento em um progresso inumano. Para este estudo, apoiaremos-nos nas contribuições teóricas de Freud (1978), Berman (1985), Bauman (1999) e Benjamin (1989, 2007), no tocante ao paradoxo evolutivo da modernidade, bem como em Freud (1919/ 1996), Todorov (1981), García (2008) e Bastos (2009) para a reflexão sobre o lugar do *insólito* na ficção irrealista brasileira contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Insólito. Modernidade. Ficção irrealista brasileira contemporânea.

“Cheguei a meio da vida já cansada
De tanto caminhar! Já me perdi!
Dum estranho país que nunca vi
Sou neste mundo imenso a exilada.

Tanto tenho aprendido e não sei nada.
E as torres de marfim que construí
Em trágica loucura as destruí
Por minhas próprias mãos de maldadada!

Se eu sempre fui assim este Mar morto:
Mar sem marés, sem vagas e sem porto
Onde velas de sonhos se rasgaram!

Caravelas doiradas a bailar...

¹ Doutoranda em Letras Neolatinas pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora contratada do Departamento de Neolatinas no curso de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e membro do grupo de pesquisa *Laboratório Interdisciplinar Latino-Americano/CNPq*.

Ai quem me dera as que eu deitei ao Mar!
As que eu lancei à vida, e não voltaram!...”

(Florbela Espanca)²

O filósofo francês Michel Foucault (1985, p. 179-180), no capítulo XII “Soberania e disciplina”, de seu livro *Microfísica do poder*, explica que em qualquer sociedade há relações de poder múltiplas que atravessam, caracterizam e constituem o corpo social, as quais não podem dissociar-se, estabelecer-se ou funcionar sem a produção, acumulação, circulação e funcionamento do discurso. Em suas palavras, não há possibilidade de exercício do poder sem que haja certa economia dos discursos de verdade que funcione dentro e a partir desta dupla exigência. Somos submetidos pelo poder à produção da verdade de modo que só podemos exercê-lo sob jurisdição desta produção.

A defesa do autor é a de que somos obrigados pelo poder a produzir a verdade, condenados a encontrá-la. Da produção da verdade depende a produção de riquezas. Por outro lado, estamos submetidos à verdade no sentido de que esta configura a lei e constitui o discurso verdadeiro que decide, transmite e reproduz, ao menos parcialmente, efeitos de poder. Somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desenvolver funções e destinados a certo modo de viver ou morrer em função de sermos atravessados por discursos de verdade que levam consigo efeitos específicos de poder.

No romance *Não verás país nenhum*: memorial descritivo, de Ignacio de Loyola Brandão, publicado em 1981, definido por Moacir Amâncio como ficção científica nacional brasileira, há, de certo, a constituição de uma predição apocalíptica iminente, com sinais de catástrofe já detectáveis no presente, cujo cerne de denúncia centra-se no perigo destas produções de verdades sociais discursivas opressoras, tão bem desenvolvidas por Foucault (1985).

A narrativa sustenta-se pela maestria do autor em não apenas identificar as verdades sociais opressoras – quanto aos modos de vida de um mundo imaginado, mas não exatamente irreal –, como também torná-las transparentes a tal ponto que a passividade social contemplativa desassocia-se de seu posto naturalizado para dar lugar à inquietação psicológica e intelectual pela mudança.

² Poema “Caravelas”, da escritora portuguesa Florbela Espanca (1894-1930), publicado no *Livro de Sórora Saudade*, em 1923.

Ficção irrealista centrada na trajetória do personagem Souza, casado com Adelaide, habitante da cidade de São Paulo, cuja periodização histórica situa-se em um Brasil capitalista, corrupto, pós-desastre nuclear. Há a superpopulação da região Sudeste, o controle internacional da região Nordeste, degradante infraestrutura urbana, falta de saneamento, excessiva importação, economia desigual, saúde precária, escassez de água, árvores e animais, luzes amarelas e doentias, rostos irritados, destruição da Amazônia (A Nona Maravilha), sistema político opressor. Trata-se de uma ficção irrealista com aparência de cotidiano possível, de uma escrita inventada por Brandão (1981), com sensibilidade de denúncia das condições de existência de um mundo moderno³ real sem qualidade, passivo, sem sentido e irracional.

Obra narrada em primeira pessoa, o narrador apresenta-se como participante dos fatos, cujo intento é o de recuperação de sua história ao mesmo tempo em que recupera a História do Brasil. Professor de história jubilado compulsoriamente pelo *Esquema*, órgão político autoritário e dominante, Souza tem suas ideias acuadas pelas circunstâncias, seus sonhos perdidos no tempo, suas lembranças irrecuperáveis:

Se perder essa lucidez que começo a adquirir, estarei morto. Como os calendários inalterados que dormem no quatinho de minha casa. Encontrar uma saída. Se as pessoas quisessem, haveria possibilidades. Não há querer, ninguém vê nada. Todos tranquilos, aceitam o inevitável. Os jornais não dizem palavra. Calaram-se, aos poucos. Mesmo que falassem, não têm força alguma. A televisão está vigiada. Ainda que não estivesse, a ela nada interessa. Os noticiários são inócuos. Novelas, inaugurações, planos do governo, promessas de ministros. Como acreditar nestes ministros, a maioria centenários? Quase perpétuos, remanescentes da fabulosa Época da Grande Locupletação. O povo ainda fala destes tempos insondáveis. Eles sobrevivem na tradição oral. Os livros de história omitem. Quem se der a um grande trabalho, encontrará nos arquivos de jornais alguns elementos. Distorcidos, é claro. Foi um período de intolerância, amordaçamento, silêncio. (BRANDÃO, 1981, p. 20-21)

O personagem-narrador (BRANDÃO, 1981) é vítima deste amordaçamento da noção de progresso não evolutivo, tão bem desenvolvida pelo filósofo alemão Walter Benjamin (2007), quando em *Teoria do conhecimento, Teoria do progresso* afirma que para compreender a modernidade nas formas de vida humana faz-se necessário considerar a relação de expressionismo intrínseca entre economia e cultura. Pensar as normas culturais de

³ Para o conceito de modernidade, apoiamo-nos na contribuição do filósofo norte-americano Marshall Berman (1985, p.67), no artigo “Brindis por la modernidad”, o qual a define como “uma forma de experiência vital – experiência do espaço e do tempo, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e os perigos da vida”, que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo. [Tradução nossa]

uma sociedade é, indubitavelmente, observar em seus reflexos os preceitos econômicos que regem seu modelo social. De pequenos movimentos individuais logramos alcançar o âmago do acontecimento total. Neste caso, o acontecimento é, na verdade, uma busca por apreender a construção da história enquanto tal, em seus resíduos e vazios constitutivos. Nas palavras de Souza (BRANDÃO, 1981, p.31):

Afinal, sou professor de história. Cheguei a rir das críticas que os cientistas fizeram. Estão loucos, imaginava. Tais coisas nunca vão acontecer. Ou então a humanidade pode desaparecer. Agora, vejo. Talvez a humanidade não desapareça, mas nosso povo está nos limites. Medo. Vivo com medo. [...] Quantas coisas não têm aparecido? O careca de hoje? Quem tem ideia de onde veio? As pessoas que andam perdendo unhas? Os que sofrem de ossos amolecidos? Os que ficaram cegos? Ou sem dentes? Se a investigação científica existisse, saberíamos os porquês. Quem quer saber? Todos querem apenas sobreviver. Se olharmos a história, vamos concluir que o nível de vida do povo baixou a zero.

Benjamin (2007), por sua vez, antecipa a mesma denúncia ao defender que, na modernidade fantasmagórica, a humanidade figura como condenada. Tudo que se espera de *novo* desta nova sociedade produtora de mercadorias se revelará como realidade desde sempre presente. A humanidade é tomada por uma angústia mítica enquanto a fantasmagoria vive. O personagem-narrador Souza representa, claramente, a relação de causa e efeitos desta nova configuração social – geográfica, política e social –, conforme podemos averiguar em sua reflexão:

Velho. Como pode ser velho alguém de cinquenta anos? No entanto, sou. Às vezes, vejo como me olham surpresos por estar de pé, vivo, andando. As pessoas estão morrendo com trinta e cinco, quarenta anos. [...] É preciso saber que um dia as coisas mudam. Como Adelaide pode ser tão insensível? O mundo se transforma inteiro lá fora, e ela continua. Bem, eu também continuei, passei anos contemplando sem agir, reagir. Traumatizado pela minha compulsória. Que fraqueza, reconheço. Mas não sou forte. Sou apenas um homem comum que tenta viver o seu dia a dia, quer ser feliz, realizar alguma coisa na vida. Mas de repente, este realizar não tem sentido. Porque não há para onde ir. Mas não posso me sentar e ficar esperando a morte. (BRANDÃO, 1981, p.79)

Toda esta passividade, ausência de reação, cambia com a intromissão do *insólito* no cotidiano morto do personagem-narrador. O psicanalista Sigmund Freud (1996), em seu texto “O Estranho (1919)”, afirma que a estética tende a preocupar-se com o que é belo, sublime, atraente, afastando-se, deste modo, de quaisquer sentimentos negativos e/ou circunstâncias adversas. No caso do personagem-narrador Souza, em contrapartida, é o incômodo provocado pelo surgimento do elemento estético *estranho*, o furo na mão, o que o proporciona uma

inadequação física-social libertadora. Há, nesta experiencição insólita, a desestabilização à ordem comum, às circunstâncias adversas naturalizadas, à condição humana oprimida, à opressão social velada e absorvida com passividade⁴.

Freud (1996) considera, ainda, a variação na sensibilidade do ser humano quanto ao sentimento do *estranho*. O autor declara-se “culpado de particular obtusidade na matéria”, ou seja, com percepção pouco sensível a este tipo de experimentação. O *estranho*, de acordo com sua concepção, é o assustador conhecido, velho ou familiar. Nas palavras do psicanalista (FREUD, 1996, s/n):

[...] somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador; a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de modo algum todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho.

É exatamente este tipo de *estranho* que se manifesta esteticamente ao personagem-narrador Souza, com o aparente surgimento do furo em sua mão. A intromissão deste elemento novo enquanto instrumento de inadequação aos paradigmas do real parece-lhe *estranho*, ao mesmo tempo em que funciona como mecanismo de questionamento do familiar, como caminho reativo, como se pode comprovar na autorreflexão do personagem-narrador (BRANDÃO, 1981, p.12), ao indagar-se: “será que depois de tantos anos compensa ver? Reagir agora? Penso: e se valesse a pena?”.

O condicionamento de vida a que está submetido o personagem-narrador tensiona-se, na medida em que o furo na mão apresenta-se como válvula de escape inesperada, possibilidade de mudança, ou, ainda, nas palavras de Souza (BRANDÃO, 1981, p.47): *a força com a qual não contava*.

A contribuição freudiana, nesta perspectiva, torna-se fundamental para nossa reflexão, na medida em que defende o seguinte:

⁴ No que diz respeito às marcas distintivas entre os gêneros *Maravilhoso*, *Fantástico*, *Realismo Maravilhoso*, *Estranho*, conforme a tradição crítico-teórica, buscamos analisar a presença do insólito na narrativa ficcional *Não verás país nenhum*, objeto de nosso estudo, adotando a noção de novo gênero, desenvolvido a partir da segunda metade do século XX, alimentado por seus antecessores, o qual “seria uma amálgama das experiências multifacetadas e fugidias da contemporaneidade”, nas palavras dos investigadores Batista, Garcia e Santos (2006), em “O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário”. Para maior esclarecimento quanto ao tema, sugerimos a leitura de Batista, Garcia e Santos (2006) e Garcia (2008).

[...] se a teoria psicanalítica está certa ao sustentar que todo afeto pertencente a um impulso emocional, qualquer que seja a sua espécie, transforma-se, se reprimido, em ansiedade, então, entre os exemplos de coisas assustadoras, deve haver uma categoria em que o elemento que amedronta pode mostrar-se ser algo reprimido que *retorna*. Essa categoria de coisas assustadoras construiria então o estranho; e deve ser indiferente a questão de saber se o que é estranho era, em si, originalmente assustador ou se trazia algum *outro* afeto. (FREUD, 1996, s/n)

O personagem-narrador Souza (BRANDÃO, 1981, p. 14) acostumara-se a sepultar a consciência de que havia “um inferno no coração”, conforme suas palavras, posto que se fiava da necessidade de adaptação ao viver em “repleto-vazio” como garantia de reconforto e calmaria em seu modo de vida. Há, com a intromissão do insólito na normativa dos hábitos, o deslocamento inevitável da zona de conforto, a transparência de sua insatisfação, a necessidade de satisfação da *falta*. Conforme suas palavras (BRANDÃO, 1981, p.14): “algo que faltava e não íamos procurar. Ficávamos na expectativa que acontecesse. Havia uma falta. Tudo se confunde na cabeça, o que foi e o que devia ser, o que era e o que gostaria que fosse”.

A presença do *estranho* configura a presença de um elemento assustador que, na verdade, amedronta por ser algo reprimido que *retorna*, conforme a assertiva freudiana. Em outras palavras, o furo é, por um lado, amedrontador, ao mesmo tempo em que, por outro, é aceito pelo personagem-narrador com certa familiaridade não repulsiva, propiciada por sua identificação pessoal com aquele novo estado de estranheza ante a resignação de outrora. A ruptura com a inércia comportamental permite-lhe tornar-se consciente de como sua consciência encontrava-se condicionada pelo sistema político-social repressor ao qual se sentia sujeito.

A natureza secreta de sua passividade não residia na indiferença, mas na desistência completa da luta. O furo na mão, quer dizer, o *estranho* representa o que deveria ter permanecido oculto, mas veio à luz, para citar a definição apontada por Schelling, elucidada por Freud (1996).

Em *O mal-estar na civilização*, Freud (1978) afirma que todo indivíduo é virtualmente inimigo da civilização, embora se suponha que esta constitua um interesse humano universal. Sua defesa é de que por pouco que os homens sejam capazes de existir isoladamente, sentem, no entanto, como um pesado fardo os sacrifícios que a civilização deles espera, a fim de tornar possível a vida comunitária. A civilização ambiciona proteger, contra os impulsos

hostis dos homens, tudo o que contribui para a conquista da natureza e produção de riqueza. Segundo o autor (1978), os prazeres da vida civilizada caminham junto com os sofrimentos, a satisfação com o mal-estar, a submissão com a rebelião.

A civilização, ou seja, a ordem imposta a uma sociedade desordenada, é um compromisso, uma troca fadada a constantes renegociações e o princípio de prazer está, neste caso, reduzido ao princípio de realidade e às normas e renúncias que compreendem tal realidade. O homem civilizado troca o infinito de possibilidades de felicidade pelo finito da segurança. Há um mal-estar na modernidade pelo excesso de ordens em simetria com uma escassez da liberdade.

O romance *Não verás país nenhum*, nesta conjuntura, surpreende o leitor porque, com sua trajetória linear, logra denunciar esta manipulação da ordem, criadora de desordens disfarçadas, na medida em que revela a incompetência absoluta e a manipulação tradicional do esforço civilizatório de um mundo racional em crise. Crise esta justificada pelo seguinte paradoxo: a modernidade privilegia um mundo ordenado pela razão, ao mesmo tempo em que produz um caos socioeconômico e cultural sustentado por seu progresso inumano. O sociólogo polonês Zygmunt Bauman (1999), em *Modernidade e Ambivalência*, salienta uma importante reflexão sobre a tentativa de manutenção da ordem, característica da modernidade:

A linguagem esforça-se em sustentar a ordem e negar ou suprimir o acaso e a contingência. Um mundo ordeiro é um mundo no qual "a gente sabe como ir adiante" (ou, o que vem a dar no mesmo, um mundo no qual sabemos como descobrir—com toda certeza—de que modo prosseguir), um mundo no qual sabemos como calcular a probabilidade de um evento e como aumentar ou diminuir tal probabilidade; um mundo no qual as ligações entre certas situações e a eficiência de certas ações permanecem no geral constantes, de forma que podemos nos basear em sucessos passados como guias para outros futuros. Por causa da nossa capacidade de aprender/memorizar, temos um profundo interesse em manter a ordem do mundo. (BAUMAN, 1999, p.10)

Ainda nas palavras de Bauman (1999, p.12):

A ordem é o contrário do caos; este é o contrário daquela. Ordem e caos são gêmeos modernos. Foram concebidos em meio à ruptura e colapso do mundo ordenado de modo divino, que não conhecia a necessidade nem o acaso, um mundo que apenas era, sem pensar jamais em como ser. Achamos difícil descrever com seus próprios termos esse mundo descuidado e irrefletido que precedeu a bifurcação em ordem e caos. Tentamos captá-lo sobretudo como recurso a negações: dizemos a nós mesmos o que aquele mundo não era, o que não continha, o que não sabia, o que não percebia. Esse mundo dificilmente poderia se reconhecer nas nossas descrições. Ele não compreenderia do que

estamos falando. Não teria sobrevivido a tal compreensão. O momento da compreensão seria o sinal de sua morte iminente. E foi. Historicamente, essa compreensão foi o último suspiro do mundo agonizante e o primeiro grito da recém-nascida modernidade. Podemos pensar a modernidade como um tempo em que se reflete a ordem—a ordem do mundo, do hábitat humano, do eu humano e da conexão entre os três: um objeto de pensamento, de preocupação, de uma prática ciente de si mesma, cônica de ser uma prática consciente e preocupada com o vazio que deixaria se parasse ou meramente relaxasse.

Este afã de pensamento moderno defensor de uma ordem que prevê o futuro, o lugar do eu no espaço, o progresso da técnica e ciência, a tomada de posição protagonista do homem quanto ao “como ser” do mundo rompem, historicamente, com a centralidade do *Kairós* divino, pela defesa de um mundo consciente de si mesmo, o qual, na verdade, introduz uma nova cegueira: a inauguração de uma nova ordem que, ao institucionalizar modos de vida promissores da libertação da humanidade, rebaixa-a a um nível bestial de existência. No cenário configurado, tanto a análise da vida quanto a evasão da vida parecem ser igualmente modernas.

Trata-se da humanidade tornando-se objeto de espetáculo para si mesma. Neste novo palco, a barbárie social é justificável se o avanço em urbanização, consumo e descobertas científicas forem crescentes. O ato falho é que não há progresso genuíno. O progresso é fantasmagórico. Justifica-se pela necessidade de responder às novas virtualidades técnicas com uma ordem social que faça mediação entre o antigo e o novo. A esta mediação, por sua vez, atribuem-se verdades e promessas enganosas e angustiantes.

O romance de Brandão (1981) demonstra o *porvir*, ou seja, os efeitos socioculturais deste primeiro estágio de agonia moderno, o *vazio* evolutivo que se sabia inevitável, conforme apontado por Bauman (1999), fruto do nascimento de uma ordem e caos mútuos, coexistentes. Como bem elucidado por Souza (BRANDÃO, 1981, p.94): *a cidade fede, cada dia mais. Nós todos fedemos*.

A cidade, enquanto representante da territorialidade dos conflitos modernos, é o cenário ideal na obra para a reflexão do personagem-narrador, quanto ao caos urbano entendido como desorganização completa, desordenação dos fatos. Como o próprio poeta francês Charles Baudelaire questiona: “o que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado?⁵”.

⁵ In: BENJAMIN (1989), p. 37.

O espaço urbano combina o que há de mais moderno, em confronto com o mais decadente. Trata-se de uma espécie de sítio arqueológico cuja pretensão é o de cerceamento das experiências humanas. Conforme a investigadora brasileira Mariluci Guberman (2009, p.234), em seu ensaio “A modernidade latino-americana e suas cidades”: “as cidades modernas podem parecer uma espécie de purgatório ou inferno, como a *unreal city*, de Eliot”.

Há, em *Não verás país nenhum*, a descrição do espaço urbano como blocos de ruínas sombrias, grandes avenidas em completa decadência, conjuntos residenciais simples, cada vez mais feios e maltratados. Há, ainda, o apontamento da padronização do cenário citadino, como uma espécie de caverna moderna, a qual deve englobar muitas vidas, desconsiderando suas particularidades.

As construções em ferro, o uso do vidro e aço, combinam com o estímulo à produção do fetiche, que embora pareça apontar para um valor de novo absoluto, nada constitui de efetivamente novo. Tudo parece monótono, repetitivo, frígido. Prédios iguais que poderiam ser, nas palavras do personagem-narrador, tanto a “Quarta Parada, a Bela Vista ou o Brooklyn” (BRANDÃO, 1981, p.241). As janelas e grades dos prédios assemelham-se, uma vez que todas as construtoras utilizam plantas e projetos estandardizados. Houve a unificação geral dos desenhos, divisões e materiais, a fim de baratear os custos. Em outro momento, o personagem-narrador (BRANDÃO, 1981, p. 294) expressa sua dimensão limitada, devido a pouca apreensão do todo que representa a cidade.

Trata-se de uma perspectiva do espaço urbano como uma metáfora de seu posicionamento diante do mundo e/ou da própria vida, dentro da qual está inserido, mas limitado pela passividade do conhecido, em função da ilusão de ausência de riscos. A cidade inteira à sua volta e o personagem-narrador reduzido a uma faixa diminuta: o prédio, o cinema, o supermercado, o barbeiro, o bar, o restaurante funcionam como limites geográficos deste isolamento instaurado. Na concepção de Souza, trata-se do “Risco Terrível do Eterno Conhecido. Pois vivi sempre dentro destes riscos, sem me jogar. Eu, a sonhar com navegadores que buscavam os horizontes que haviam por trás do horizonte. Ou com astronautas a varar em busca da lua”.

Este romance contemporâneo funciona como uma predição do futuro, um alerta transparente e convincente quanto aos resultados oriundos da inércia civilizatória em relação às condições patológicas às quais a humanidade está submetida. O *insólito* subverte a

passividade, primeiro, do personagem-narrador para, em seguida, levar o leitor à hesitação reflexiva. Há que se refletir sobre esta alegria moderna de uma liberdade que nasce do estéril, fundamenta-se no destruído, a menos que já esteja aí a vitória pretendida.

O conceito de viver moderno implica uma adaptação, um ajuste a estágios inferiores, pouco acima da pré-história. Este é o ganho de percepção do personagem-narrador, ao longo da narrativa, compartilhado com o leitor, na medida em que o primeiro declara-se “lutando por um não viver. Reduzidos não a viver, mas a um não morrer”. (BRANDÃO, 1981, p.330). Trata-se da vida restrita a sua batalha diária, em que cada ciclo encerra-se ao pôr do sol contendo a conotação de tempo perdido e tempo ganho à morte.

Por que não inverter? Questiona-se o personagem-narrador e, por conseguinte, o leitor. Há que se buscar um novo sentido de vida, novamente humano. Voltar-se à essência reconquista, retomada do homem. Por uma anulação do ter, valorizando o ser. Por uma demolição do tenho, logo existo. Por ideais utópicos mais saudáveis que os cultivados até então. A metamorfose sofrida pelo processo de autoconhecimento experimentado por Souza (BRANDÃO, 1981, p. 294-295) está claramente descrito nesta passagem:

Um homem assustado, barbudo, rosto ossudo, olhar arregalado, as mãos a tremer (apanhei algum vírus na prisão?), roupa amarfanhada, sem meias, sapatos cambaios. A princípio não suporto me contemplar. Desconforto, vergonha de mim mesmo. No entanto, aquele ali sou eu. Tenho que me assumir, o homem refletido na porta é uma possibilidade sempre presente em cada um de nós. Ela se realizou comigo. O meu problema é: por enquanto ainda mantenho um afastamento desse outro homem, posso me ver à distância, conviver razoavelmente com ele. À medida que eu me incorporar a esse novo figurino, estarei quebrando o selo. Ele é desconhecido para mim, mas não vejo como recusá-lo. Porque o homem que o vidro reflete é o ponto inicial do conhecimento. É o princípio da mutação de alguém que se chamou Souza. Recusá-lo significa interromper o processo de revelação. A existência desse outro é parte da descoberta. Qualquer mudança tem de começar necessariamente dentro do homem. Para depois atingir o todo. A modificação externa, a alteração da sociedade, vem da transformação interior. De modo que exista equilíbrio harmônico entre forças internas e pressões externas. Caso contrário, o homem fica esmagado, flutuando na incompreensão, inadaptado. Boiando num salva-vidas precário, lata de cerveja vazia em mar encapelado, ameaça de afundar logo que a água penetrar.

Personagem-narrador e leitor são conduzidos pelas sendas da irrealidade como modo de investigação sobre a irracionalidade de sua própria racionalidade. A realidade e a irrealidade, no romance de Brandão (1981), estão bastante interligadas, na medida em que é a

intromissão de um elemento de irrealidade que propicia a reconstrução da concepção de realidade referencial, tanto por parte do personagem-narrador, como do leitor.

Ao infringir o princípio da causalidade, quanto à aparição do elemento insólito, já que não há explicação racional para a existência do furo na mão, o qual desaparece, repentinamente, no fim da narrativa, a obra *Não verás país nenhum* se enquadra na contribuição do investigador brasileiro Alcmeno Bastos (2009, s/n), em seu estudo *Os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea*⁶, quando explica o seguinte:

Na maior parte dessa literatura irrealista dos séculos XVIII e XIX o princípio da causalidade permaneceu intocável. Os fatos narrados encontravam, por fim, uma explicação racional que poderia ser, no limite, ou de fato, a ação de potências sobre-humanas ou o malogro de alguma experiência de cunho científico, a ultrapassagem de um limite ainda não domesticado pelo saber do homem. Deste modo, a diferença essencial entre os realismos irrealistas do século XX e os seus antecedentes dos séculos XVIII e XIX parece residir no peso atribuído à causalidade, que agora é, senão abolida, pelo menos minimizada.

Com base, ainda, na perspectiva do autor (2009), sobre o lugar da causalidade nas modalidades de realismos irrealistas da ficção brasileira contemporânea:

Na caracterização de todas as modalidades de realismos irrealistas acima mencionadas, uma questão fundamental tem sido pouco trabalhada: justamente a da *causalidade*. O caráter mágico, fantástico, absurdo ou maravilhoso atribuído aos fatos narrados depende, é claro, de um ponto-de-vista: é a um alguém que os fatos parecem mágicos, maravilhosos etc. No nível do enunciado, cabe às personagens, a algumas delas pelo menos, a consciência ou não da sobrenaturalidade dos fatos e, portanto, da quebra da verossimilhança, se bem devamos considerar que a verossimilhança não decorre apenas do estabelecimento de uma causalidade, tanto quanto, já o vimos, a causalidade não garante a verossimilhança. [...] No nível da enunciação, a consciência ou não da irrealidade cabe ao narrador, sobretudo quando adota ele o ponto-de-vista externo. Neste caso, tanto podemos observar: 1) a adesão incondicional do narrador à *verdade* do mundo narrado [...] 2) a não adesão do narrador à *verdade* do mundo narrado: de dois modos: a) quando manifesta sua estranheza ante o insólito dos fatos que narra, tão perplexo quanto as personagens e/ou o leitor; b) quando deixa manifesto seu domínio sobre a natureza deles, sendo capaz de explicar o insólito, negando, portanto, a sobrenaturalidade ou atribuindo-a (e, portanto, aceitando-a) a alguma potência sobre-humana.

⁶ Neste estudo, o investigador brasileiro Alcmeno Bastos (2009, s/n) estabelece a pertinente assertiva, no tocante à rotulação da narrativa irrealista em distintos gêneros: “Com poucas exceções, os ficcionistas não se preocupam em classificar suas narrativas em fantásticas, mágicas ou maravilhosas. Menos ainda, a não ser como artifício da pós-modernidade, as personagens e/ou o narrador entregam-se a especulações dessa ordem. É de responsabilidade dos críticos, dos teóricos e, por extensão, dos leitores considerar esta ou aquela narrativa como *mágica, fantástica, absurda*, a partir do universo de referências constituído pelo conjunto de suas experiências existenciais”.

No caso do personagem-narrador Souza (BRANDÃO, 1981), há, no início da narrativa, com o surgimento do furo na mão, a aceitação hesitante da presença do *insólito*, sem causalidade expressa, mas compreendida como *verdade* no mundo narrado. Ao fim da narrativa, no entanto, ocorre a não adesão do personagem-narrador à *verdade* do mundo narrado, na medida em que este, ao notar o desaparecimento do furo, duvida de sua existência de outrora⁷:

Ao baixar as mãos, olho. O que aconteceu? Não, não, estou ficando maluco! Sonhei e desperto agora? Ou apenas estou começando a sonhar? Porque o meu furo desapareceu. Sim, não existe mais. Se acabou. Não ficou nem a cicatriz. Cutuco, mexo. Onde está? Caiu ao chão? Empurro as pessoas, mas não consigo mover ninguém. Loucura! Um furo cair ao chão. Só na minha cabeça. Qual a última vez que prestei atenção nele? Não me lembro, tinha me acostumado, nem ligava mais. Vai ver faz dias e dias que a mão se fechou. Será que?... Não, não é possível. O furo existiu, me acompanhou por meses. Meses? Quanto tempo faz que tenho este furo? Tenho, não. Tinha. E então me vem algo incrível. Vejam só! Não pode ser, me ajudem, é um pensamento maluco. Mais do que isso, é a prova de que fiquei louco. Vocês sabiam. Mostrei. Vocês viram. Eu tinha o furo na mão, não tinha? Digam que sim, ou saio daqui e dou um tiro na cabeça. Esqueçam. Nem posso sair, nem tenho revólver. O furo nunca existiu. Pode ser? Jamais aconteceu coisa alguma em minha mão. [...] O furo foi desenvolvido em minha imaginação e acreditei nele com todas as minhas forças. (BRANDÃO, 1981, p. 348-349)

Quando o *insólito*, na obra, deixa de provocar estranhamento, ainda que com ar de familiaridade, deixa de existir. Ainda que seu surgimento tenha sido acolhido, por parte do personagem-narrador e leitor, com estranheza e ausência de explicação, ao tornar-se *normal*, cotidiano, perde seu sentido de existência. Cabe ao leitor a decisão de acreditar no personagem-narrador – que tanto afirmara a *verdade* de existência do furo e agora se surpreende com sua inexistência – ou responsabilizá-lo por tê-lo imaginado, optando, assim,

⁷ Neste contexto, a contribuição teórica do filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1981, p.24), em *Introdução à literatura fantástica*, é pertinente, na medida em que sustenta a seguinte perspectiva: “Vimos que o fantástico não dura mais que o tempo de uma vacilação: vacilação comum ao leitor e ao personagem, que devem decidir se o que percebem provém ou não da “realidade”, tal como existe para a opinião corrente. Ao finalizar a história, o leitor, se o personagem não o tiver feito, toma entretanto uma decisão: opta por uma ou outra solução, saindo assim do fantástico. Se decidir que as leis da realidade ficam intactas e permitem explicar os fenômenos descritos, dizemos que a obra pertence a outro gênero: o estranho. Se, pelo contrário, decide que é necessário admitir novas leis da natureza mediante as quais o fenômeno pode ser explicado, entramos no gênero do maravilhoso”. Sobre o gênero fantástico, tomando por base a perspectiva de Todorov (1981), o investigador Alcmeno Bastos (2009, s/n) estabelece a seguinte crítica: “Quanto ao *fantástico*, diria sempre da irrupção, no seio da realidade natural, de uma “outra” realidade, aparentemente regida pela sobrenaturalidade, aparentemente também passível de uma explicação natural, condição de ambivalência mantida até o desfecho da estória, desfecho esse que nada esclarece, em termos definitivos, quanto à naturalidade ou a sobrenaturalidade dos eventos. A despeito de todas as restrições feitas à proposição teórica de Todorov, como já visto, permanece o fundo comum de uma ambivalência quanto à natureza do acontecimento insólito, especialmente por conta da elisão, completa ou parcial, da causalidade”.

por distanciar-se do irracional, frente à possibilidade de fincar-se absolutamente na realidade consensual.

Em outras palavras, quando se dá a amálgama entre o lógico e o absurdo, o racional e o irracional, o real e o alegórico, o leitor vê-se obrigado a “mudar radicalmente sua experiência decodificadora, pois agora lhe cabe, “ao invés de ler o texto a partir do mundo”, “ler o mundo a partir do texto””, conforme a definição de Bastos (2009, s/n).

A explicação plausível, considerando nosso hábito de buscar causalidades, para a possibilidade de construção ficcional na maestria de *Não verás país nenhum* pode estar, possivelmente, na reflexão do próprio personagem-narrador (BRANDÃO, 1981, p. 338), sobre os fatos e a representação destes:

As coisas são simples, não é preciso procurar significados ocultos. Os fatos são os fatos, verdadeiros, nus, aparentes. A vida inteira buscamos a compreensão através de informações enigmáticas. Imaginando complexas representações, procurando meios de penetrar no profundo. E o real está na superfície, boia à nossa vista. Tao simples, que recusamos. Estamos acostumados ao espelho da ilusão. Passamos o tempo em busca de algo que nos foi dado, à primeira vista. Não confiamos mais em nossas percepções, intuições. Nos afastamos do conhecimento primordial. Renasço, a cada instante. Minha vida – uma série de renascimentos. Sem que tenha havido morte. Sucessão de momentos que se somam. Os antigos deixam experiências, maturidade. Os novos vêm com a inocência e a contemplação. Neste renascer, me faço criança e me incorporo ao que veio antes.

O convite está aberto: denunciam-se as hiperbólicas mazelas de uma nação futura (ou nem tanto), como modo de convidar ao *renascimento*, com direito ao desconhecimento da morte em vida. O anseio clamado na obra é que se recupere a consciência do óbvio: os momentos sucedem-se e somam-se. Causa e consequência. Negligência gera risco, renascimento gera esperança. Aquele que tem ouvidos, ouça, Brasil.

Referências

BASTOS, A. *A realidade não existe: os realismos irrealistas na literatura brasileira contemporânea*. Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas/ UFRJ, 2009.

BATISTA, A. M.S.; GARCÍA, F.; SANTOS, R.de M. “O insólito na narrativa ficcional: questões de gênero literário”. In: *III Congresso de Letras da UERJ- São Gonçalo*, 2006, São Gonçalo. Anais do III Congresso de Letras da UERJ - São Gonçalo, 2006.

BAUMAN, Z. *Modernidade e Ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BENJAMIN, W. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v.3)

_____. “Teoria do conhecimento, Teoria do progresso”. In: _____. *Passagens*. São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2007

BERMAN, M. “Brindis por la modernidad”. In: *Nexos*, nº 89, mayo de 1985, pp. 67-91.

BRANDÃO, I. de L. *Não verás país nenhum*: memorial descritivo. Rio de Janeiro: Codecri, 2ª ed., 1981.

ESPANCA, F. “Caravelas”. *Libro de Sórora Saudade*. Lisboa: Tipografia A Americana, 1923.

FOUCAULT, M. “Soberania e Disciplina”. *Microfísica do poder*. Trad. e Org. Roberto Machado. 5ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1985, pp. 179-191.

FREUD, S. “O Estranho (1919)”. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud*, (Vol. XVII). Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. *O mal-estar na civilização: o futuro de uma ilusão*. São Paulo: Abril Cultural, 1978. (Coleção Os Pensadores)

GARCÍA, F. “O insólito na construção da narrativa”. In: *III Painel "Reflexões sobre o Insólito na narrativa ficcional"*: o insólito na literatura e no cinema, 2008, São Gonçalo. Poéticas do Insólito. Rio de Janeiro: Publicações Dialogarts, 2007. v. Único.

GUBERMAN, M. “A modernidade latino-americana e suas cidades”. In: _____. PEREIRA, Diana Araújo. *Provocações da cidade*. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/UFRJ, 2009, pp. 233-253.

TODOROV, T. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução para a edição em língua espanhola de S. Delpy. México: PREMIA editora, 1981. (Digital Source: versão brasileira a partir do espanhol)

RESUMEN: Este estudio propone un análisis de la novela brasileña contemporánea *Não verás país nenhum*, de Ignacio de Loyola Brandão (1981), cuya presencia del insólito, más que un fenómeno causador de extrañeza, proporciona al personaje-narrador la inmersión en un

proceso de autoconocimiento que lo permitirá el reconocimiento de su propia historia, a medida que denuncia las hiperbólicas máculas de una nación brasileña futura. Más que una novela alegórica sobre la dictadura militar, la obra funciona como una invitación abierta a la reflexión sobre la ineficacia del esfuerzo civilizatorio de un mundo racional en crisis, cuya libertad nace de lo estéril, en función de su fundamento en un progreso inhumano. Para este estudio, nos apoyamos en las contribuciones teóricas de Freud (1978), Berman (1985), Bauman (1999) y Benjamin (1989, 2007), respecto al paradojo evolutivo de la modernidad, bien como en Freud (1919/ 1996), Todorov (1981), García (2008) y Bastos (2009), para la reflexión sobre el lugar del insólito en la ficción irrealista brasileña contemporánea.

PALABRAS-CLAVE: Insólito. Modernidad. Ficción irrealista brasileña contemporánea.

Fotografia e Memória na Obra de Patrick Modiano

Photographie et Mémoire dans l'Oeuvre de Patrick Modiano

Laura Barbosa Campos¹

RESUMO: O presente trabalho aborda o universo literário do escritor francês contemporâneo Patrick Modiano (1945), autor cuja obra articula-se em torno do período da Ocupação alemã em seu país durante a Segunda Guerra Mundial. Enfocarei, inicialmente, o diálogo entre literatura e fotografia, destacando os diferentes momentos da recepção do invento de Daguerre. Em seguida, estudarei a tematização da fotografia e a elaboração da memória na obra de Modiano, em especial a presença de imagens-texto no livro *Dora Bruder* (1997).

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia. Memória. Literatura. Patrick Modiano.

Desde sua criação no século XIX², a fotografia exerceu forte influência em outras artes. O seu impacto sobre a pintura, por exemplo, é bastante reconhecido. Entretanto, os efeitos da invenção de Niepce e Daguerre, na literatura, começaram a ser discutidos apenas recentemente. Ainda existem poucos trabalhos nesse sentido em comparação ao grande número de escritores que se apropriam da técnica fotográfica, seja de forma intersemiótica, como faz o alemão W.G. Sebald, seja metamorfoseando o signo visual em discurso verbal, como o escritor francês contemporâneo Patrick Modiano.

Em termos de publicações ligadas, especificamente, à fotografia, além de Modiano ter participado de um livro de Brassai, *Paris tendresse*, no qual comenta imagens de Paris nos anos trinta, o autor também prefaciou, em 2003, o livro da fotógrafa Virginie Chardin, intitulado: *Paris Photographique, cent histoires extraordinaires de 1839 à nos jours*, publicado pela editora Parigramme. Esse curto

¹ Professora Doutora em Letras/Estudos Literários pela Universidade Federal Fluminense.

² A primeira fotografia reconhecida é uma imagem produzida em 1826, pelo francês Joseph Nicéphore Niépce, em uma placa de estanho. Paralelamente, o também francês Daguerre produziu uma técnica utilizando uma câmera escura. Este último patenteou e popularizou o processo que ficou, então, conhecido como o daguerreótipo.

prefácio, (republicado em janeiro de 2012 no *Cahier de l'Herne*, dedicado ao escritor), encontra-se uma passagem que ilumina a relação de Modiano com a fotografia e mostra como essa arte materializa duas obsessões do autor: o tempo e a memória.

A fotografia, uma "lembrança materializada" na expressão do italiano Fausto Colombo, capaz de subtrair à deterioração, (COLOMBO, 1991, p.49), atravessa toda a obra de Modiano. A escrita do autor funciona como uma espécie de "revelação" no sentido fotoquímico do termo, na qual uma solução transforma uma imagem latente em imagem visível.

Antes de refletir sobre a presença da temática da fotografia na obra de Patrick Modiano propriamente dita, enfocarei, em linhas gerais, as diferentes posições epistemológicas quanto à questão do realismo e ao valor documental da invenção de Daguerre.

A história da crítica sobre a fotografia articulou-se, basicamente, em três fases: em um primeiro momento, ela foi concebida como o espelho do mundo, essencialmente mimética. Dentro da taxonomia dos signos do semiólogo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839-1914), a fotografia foi, então, tratada como uma categoria que representa o referente por procuração, com base em uma similitude visual e, portanto, da ordem da semelhança e do ícone. Em seguida, como reação ao ilusionismo do espelho fotográfico, ela passou a ser analisada como uma interpretação, uma transformação do real, como um conjunto de códigos e, por conseguinte, da ordem do símbolo. O terceiro momento da recepção da fotografia é marcado pela busca de algo que a diferencie de outros modos de representação. A imagem-foto torna-se inseparável do ato que a institui, da experiência referencial. A crítica sobre a fotografia passou, nesse terceiro momento, ao discurso da ordem do índice, ou seja, um signo que mantém com seu referente uma relação direta, uma conexão física. (DUBOIS, 2009, p.26). Ao contrário dos outros tipos de signos, o índice institui uma relação entre a marca e o referente ao longo de um eixo que é, ao mesmo tempo, causal, físico e espacial. São também exemplos de índice: a cicatriz, as ruínas e as marcas de passos. A fotografia pertence a essa categoria pelo fato de ser a impressão luminosa de um acontecimento obtido através de um processo fotoquímico. Sendo uma causa física, ela é, na verdade, o traço exteriorizado de seu referente.

O surgimento da fotografia abalou por completo a percepção de mundo do homem e, por conseguinte, impactou também outras artes. Os pintores foram os primeiros a reagir artisticamente às mudanças advindas do invento. A precisão da câmera substituiu os pintores no cumprimento de uma função social, a de registro da realidade, liberando-os do "peso" documental dos quadros e obrigando-os, em certo sentido, a se reinventar. Os artistas se viram livres para trabalhar outros aspectos de suas produções pictóricas, abrindo as portas para um dos movimentos mais importantes da história da arte, o impressionismo³, no qual o quadro não é mais visto como o retrato fiel da realidade.

No que tange à relação entre a literatura e a fotografia, cabe lembrar brevemente que, mesmo antes de existir efetivamente enquanto processo, a fotografia já existia na literatura enquanto potencialidade. Do ponto de vista da narrativa literária, há autores que podem ser vinculados à linguagem fotográfica, mesmo antes de sua invenção. Em *O Pai Goriot* (1834), por exemplo, a forma detalhada e realista como Balzac descreve seus personagens e o modo como relaciona, por metonímia, a senhora Vauquer ao ambiente da pensão.

A fotografia passa a integrar efetivamente o texto literário em *Bruges-la-Morte* (1892), do escritor belga Georges Rodenbach (1855-1898). Essa narrativa, pontuada por fotografias, teria inspirado André Breton para a redação de *Nadja* (1928), texto em que o autor surrealista insere numerosas fotos.

Cada vez mais, os autores contemporâneos relacionam, de formas diversas, o discurso verbal ao paradigma fotográfico. Trata-se, principalmente, de dispositivos que integram os dois registros, e não de uma tradução ou de uma ilustração direta. A relação entre o discurso verbal e o visual não se dá em termos de uma hierarquia ou concorrência, mas sim de uma complementaridade entre regimes de signos distintos. Nas narrativas intersemióticas de Sebald, por exemplo, a imagem interfere como princípio formal e é responsável pela coerência estrutural das obras. Sebald lança mão de uma iconografia, à primeira vista inadequada, para criar descontinuidades, intervalos de sentido e produzir, assim, um efeito de perturbação no leitor. Em entrevista a Eleanor Wachtel, Sebald explica que uma das funções da fotografia em sua literatura seria sua capacidade de estabelecer uma suspensão temporal: "Você é transportado para fora do

³ A obra *Impressão, Sol Nascente* (1872), do francês Claude Monet, serviu de inspiração para batizar o movimento impressionista.

tempo e, se é capaz de subtrair-se da temporalidade, é, de certa maneira, uma forma de redenção. As fotografias também possuem esse poder. Elas agem como retenções, como barreiras que reprimem o curso."⁴ (SEBALD, 2009, p.44).

Apesar de não haver dúvida quanto à importância da fotografia para a literatura contemporânea, em seus primórdios ela já foi acusada de destruir a arte enquanto tal. A reprodução da realidade versus a criação autêntica foi tema de amplas discussões e condenações, de certa forma, iniciadas por Baudelaire quando este destilou sua aversão ao que acreditava ser uma obsessão pelo "real", entendendo a fotografia como sintoma e catalisadora dessa questão.

No século XX, Walter Benjamin considerou a fotografia como um "violento abalo na tradição" (BENJAMIN, 1996, p.169). O teórico alemão notara que, nessa arte, as bases e suportes materiais não tinham mais a importância que possuíam no contexto das artes tradicionais. Em um quadro, em um desenho e, especialmente, em uma escultura, a base material é desgastada pelo tempo. A escultura, para Benjamin, seria o exemplo máximo de arte aurática, ou seja, daquela modalidade tradicional da arte que corresponde a um mundo onde o passado se conecta ao presente como tradição. A unidade da pedra que origina a estátua, tão valorizada pelos gregos, seria uma manifestação do "valor de eternidade" (BENJAMIN, 1996, p.175). A aura, definida por Benjamin como "uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja." (p.170), é incompatível com o advento da fotografia e com a reprodutibilidade que lhe é inerente.

A visão de mundo correspondente à teoria da fotografia de Benjamin apresenta um universo cada vez mais achatado no seu próprio presente. A fotografia, enquanto técnica de registrar o instante, arrancando-o da continuidade do tempo e congelando-o, pode ser aproximada também da noção de trauma desenvolvida por Freud. Tanto a imagem traumática, obsessivamente reiterada, quanto a imagem fotográfica, são impossíveis de serem assimiladas e avessas à simbolização. Marianne Hirsch atenta para um exemplo eloquente do ser traumático das imagens midiáticas, evocando o atentado ao *World Trade Center* de Nova York, em 11 de setembro de 2001. A teórica destaca que nunca houvera um acontecimento trágico tão fotografado na história e chama a atenção

⁴ "Vous êtes transporté hors du temps et si vous êtes capable de vous abstraire de la temporalité, c'est, d'une certaine façon, une forme de rédemption. Les photographies ont aussi ce pouvoir; elles agissent comme des retenues, des barrages qui endiguent le flot." (SEBALD, 2009, p.44). Todas as traduções são da autora.

para o caráter elegíaco desse gênero devido à temporalidade da fotografia. Ela diz: "A fotografia interrompe, na verdade, ela para o tempo, congela um momento: é inerentemente elegíaca."⁵ (HIRSCH, 2003).

Na fotografia, assim como na cena traumática, por seu caráter indicial, não há *mímesis*, ou seja, não há representação. O mundo apresenta-se na imagem e não pode ser dela separado, a relação mnemônica com o objeto transforma-se em relação metonímica com a imagem desse objeto. Talvez resida aqui todo o paradoxo da fotografia: o fato de ela atestar uma presença que é passada e, por isso mesmo, ser uma forte reativadora de lembranças, até mesmo daquelas não vividas diretamente, a pós-memória. Marianne Hirsch explica:

a pós-memória não é um movimento, método ou ideia; vejo-a, sobretudo, como uma estrutura de transmissão, inter e transgeracional, de eventos e experiências traumáticas. É uma consequência da reativação traumática, mas (diferentemente da desordem de estresse pós-traumático) com um lapso geracional. (HIRSCH, 1997, p.104).⁶

Na estrutura descrita por Hirsch, a pós-memória funcionaria como uma espécie de "emanação" na qual a fotografia, não apenas por seu caráter indicial, mas também por sua capacidade de associar o coletivo ao individual, exerce um papel chave na transmissão do evento traumático.

O paradigma da fotografia, a sua origem metonímica e o princípio da captura do mundo através de uma janela, encontra eco nas reiteradas imagens de janelas na obra *Rue des Boutiques obscures*, de Patrick Modiano. Há, pelo menos, seis referências a essas aberturas na obra, seja o narrador parado na rua, olhando para uma janela, seja ele observando uma rua pelo lado interno, através de uma janela. Essas zonas limítrofes simbolizam uma bipolaridade entre exterior e interior, entre o público e o privado e são, ao mesmo tempo, um ponto de contato entre esses dois mundos. Até mesmo a capa da obra, na coleção *Folio* (nº 1358), atenta para essa questão, porque apresenta um desenho do artista Pierre Le-Tan no qual tem-se um prédio com uma série de janelas escuras e um único ponto luminoso, proveniente de uma abertura similar a uma porta. Essa luz ilumina a rua. No desenho, diante do ponto luminoso, do lado externo, portanto na rua, encontra-se um personagem vestido com uma capa de detetive. Vale lembrar que a

⁵ "Photograph interrupts, actually stops time, freezes a moment: it is inherently elegiac."

⁶ "postmemory is not a movement, method, or Idea; I see it, rather, as a structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience. It is a consequence of traumatic recall but (unlike post-traumatic stress disorder) at a generational remove." (HIRSCH, p.104).

figura do narrador em Modiano se assemelha muito ao detetive urbano e à ideia de *flânerie* descrita por Baudelaire. Em "O pintor da vida moderna", referindo-se ao *flâneur*, o escritor atenta para o seu desejo de invisibilidade: "ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer incógnito no mundo"⁷ (BAUDELAIRE, 1968, p.553). Essa colocação de Baudelaire lembra muito a postura de Jansen, em *Chien de Printemps*, para quem um fotógrafo deve se tornar « invisível para trabalhar melhor e captar a luz natural.” (MODIANO, 1993, p.113).⁸

Susan Sontag também aproxima a fotografia da *flânerie* baudelaيرية. Denominando-a como uma extensão do olho do *flâneur*, Sontag observa: "O fotógrafo é uma versão armada do solitário caminhante que perscruta, persegue, percorre o inferno urbano, o errante 'voyeurístico' que descobre a cidade como uma paisagem de extremos voluptuosos" (SONTAG, 2004, p.70). Não por acaso, ainda em *Chien de Printemps*, o fotógrafo Jansen gosta de fazer instantâneos dos próprios pés, marcando o vínculo entre a fotografia e seus deslocamentos pela cidade e associando memória a errância.

Ainda em relação às capas das publicações de Modiano, destaco o diálogo com a fotografia em *Livret de Famille*. Houve duas edições da coleção *Folio* (nº1293) dessa obra. Na primeira, tem-se, mais uma vez, uma ilustração de Pierre Le-Tan com uma tesoura, uma caneta, cartas e uma fotografia do autor, sugerindo o caráter fragmentário da obra e seu cunho autobiográfico. Na segunda capa, encontra-se apenas uma montagem de uma foto do autor ao lado da imagem de seu pai. Sendo assim, as duas capas sucessivas de *Livret de Famille* utilizam a fotografia para induzir um modo de leitura autobiográfico.

2 As imagens em texto em *Dora Bruder*

Se a memória existe graças à capacidade de releitura de vestígios e uma de suas características é a constante "luta contra a ausência" (TADIÉ, 1999, p.9), o evento da Shoá encerra a grande dificuldade de elaboração do luto pela destruição e/ou inexistência de arquivos. Régine Robin explica que os descendentes das vítimas das perseguições aos judeus durante a Segunda Guerra Mundial, herdeiros do trauma,

⁷ "voir le monde, être au centre du monde et rester caché au monde". (BAUDELAIRE, 1968, p.553)

⁸ "devenir invisible pour mieux travailler et capter la lumière naturelle."(MODIANO, 1993, p.113).

necessitam se reapropriar da história, visando a um trabalho de luto. Essa reelaboração do evento traumático implica, por exemplo, na reconstituição de árvores genealógicas ou no retorno a lugares do passado, como *Auschwitz*.

Esse processo também passa pela linguagem, uma forma de simbolização. Robin esclarece: "Trata-se de se constituir um espaço de transição, um distanciamento que permita não superar o acontecimento, nem mesmo explicá-lo, mas objetivá-lo fora de si." (ROBIN, 2001, p.49).⁹ Referindo-se ao surgimento de um sem número de comemorações e homenagens às vítimas da Shoá nos últimos anos, Robin observa também: "São substitutos das sepulturas que, cruelmente, faltaram na transmissão, no sentido em que um desaparecido não pode ser um ancestral. O *Memorial dos Judeus da França*, de Serge Klarsfeld, é um bom exemplo." (ROBIN, 2001, p.49).¹⁰

Ainda segundo Robin, em *Dora Bruder*, Modiano "retira toda uma família das trevas, literalmente resgatada dos arquivos" (ROBIN, 2003, p.96)¹¹. Nessa narrativa, motivada inicialmente pela descoberta ocasional do anúncio de desaparecimento da garota Dora em um antigo jornal, o autor investiga e reconstrói ficcionalmente a vida e o itinerário da menina judia durante a Ocupação. Partindo da experiência de uma anônima, o escritor reelabora a história pessoal, mas também a macro-história, o destino de toda uma geração de vítimas dos horrores da Guerra e do silêncio. Modiano articula assim a literatura a um trabalho de luto em vários níveis, ou seja, a literatura como "inscrição póstuma", em homenagem aos mortos, mas também a literatura como ato de inscrição na vida contra o esquecimento (contra a morte) e, desse modo, realiza um trabalho de memória. As recorrentes enumerações de datas e nomes, assim como os variados documentos que integram a narrativa de Modiano, legitimam historicamente a obra.

Ao reunir documentos fidedignos sobre uma pessoa real, Modiano efetua um trabalho biográfico em *Dora Bruder* que diferencia essa obra das demais do autor. A presença desse material autêntico contrasta com o fato de o autor não ter inserido as fotografias no livro. Graças às correspondências trocadas entre Modiano e Klarsfeld, cujo papel foi central nas pesquisas sobre a garota, sabe-se que o escritor teve acesso às

⁹ "Il s'agit de se constituer un espace transitionnel, une mise à distance qui permette non de venir à bout de l'événement, ni même de l'expliquer, mais de l'objectiver hors de soi." (ROBIN, 2001, p.49)

¹⁰ "Il s'agit de substituts des tombes qui font cruellement défaut dans la transmission, au sens où un disparu ne peut être un ancêtre. Le *Mémorial des Juifs de France*, de Serge Klarsfeld en est un bon exemple." (ROBIN, 2001, p.49).

¹¹ "sort de l'ombre toute une famille, extraite littéralement des archives"

fotografias da menina e, no entanto, optou por não reproduzi-las diretamente, como fez com outros documentos.

Trata-se, então, da presença de imagens-texto em *Dora Bruder*, ou "imagens em prosa" (HIRSCH, 1997, p.3), segundo a terminologia empregada por Marianne Hirsch. Pode-se pensar que essa escolha pela forma ecfrástica das fotografias seja uma maneira de preservar o "segredo" de Dora. As incógnitas que envolvem a garota são destacadas e valorizadas ao longo de toda obra e, em especial, no *excipit*:

Nunca irei saber como ela passava os dias, qual era seu esconderijo, a quem via durante os meses de inverno de sua primeira fuga, e durante as semanas da primavera, quando novamente fugiu. Aí está o seu segredo. Um simples mas precioso segredo que os algozes, os decretos, as autoridades ditas da ocupação, a prisão, os quartéis, os campos, a História, o tempo - tudo aquilo que **nos** empesta e **nos** destrói - nunca mais poderão lhe roubar. (MODIANO, 1998, p.113).¹²

A utilização de um campo semântico ligado ao mistério ("nunca irei saber", "esconderijo", "segredo") sintetiza o aspecto enigmático do contexto de Dora, que nenhum de seus inimigos lhe conseguiu roubar. Em posição central no parágrafo, a oração simples e curta: "Aí está o seu segredo" ocupa um lugar de destaque, enfatizando o valor da permanência do segredo. Da história individual da menina, Modiano passa a uma generalização marcada pelo uso do pronome "nos", com o qual o autor não apenas interpela o leitor, mas também se implica.

Desde o início do livro, Modiano estabelece uma teia de diferentes temporalidades e existências, entrelaçando fatos da vida de Dora Bruder à sua própria e a de seu pai, Albert Modiano. Através desse recurso, o autor indica que o narrador, o sujeito autobiográfico, se apresenta no mesmo plano de Dora.

O autor não revela todas as suas fontes de informação no interior da diegese, como, por exemplo, não cita o nome de Klarsfeld em nenhum momento, apesar de referir-se a ele inúmeras vezes nos paratextos. Essa questão expressa o desejo de não transformar *Dora Bruder* em uma simples biografia e, talvez também por esse motivo, o autor tenha preferido apresentar apenas a descrição das fotos. A presença das mesmas no livro teria conferido um caráter de investigação histórica e científica muito forte à obra.

O narrador-autor de *Dora Bruder* relata a sua investigação sobre o destino da menina judia dentro do ponto de vista da focalização interna: tudo é visto e interpretado unicamente pelo narrador, o que restringe o campo de visão do leitor. Na verdade,

¹² O grifo é meu.

Modiano se serve da vida de Dora para trazer à tona a sua história pessoal, ou melhor, a sua pré-história, porque parte em busca de um passado que antecede o seu nascimento e, graças à ficção e a Dora, torna-se um contemporâneo de seu pai. A frase “minha memória precede meu nascimento”¹³, de *Livret de Famille* (p.116), também poderia ter sido dita pelo narrador de *Dora Bruder*. Ele também é detentor de uma pós-memória, uma espécie de memória por procuração em que o sujeito é "dominado por narrativas que precederam o seu nascimento ou a sua consciência" (HIRSCH, 2012, p.5)¹⁴.

O romance *Dora Bruder* comporta, então, várias dimensões: a dimensão biográfica da história individual, a de homenagem coletiva aos judeus perseguidos e deportados, cujos nomes muitas vezes figuram na obra, o livro sendo instrumentalizado como o túmulo de Dora e de outras vítimas (CIMA, 2003, p.27), além da dimensão autobiográfica, que teria sido reduzida caso houvesse a reprodução das fotografias no livro.

Em *Dora Bruder*, há dois momentos com imagens em texto bastante distintas. No primeiro deles, lê-se a descrição de oito fotografias de Dora e de seus pais em apenas duas páginas (MODIANO, 1998, p.23-24). Em contraste com esse primeiro grupo de imagens, o segundo momento apresenta um tom diametralmente oposto ao anterior e apenas uma única fotografia em prosa, a de Dora na companhia de sua mãe e de sua avó. (1998, p.71,72).

O primeiro conjunto de imagens sucede o momento, na diegese, em que o autor-narrador descobre a data de nascimento de Dora e a certidão de casamento de seus pais, mas não consegue identificar a escola primária da menina e nem a profissão dos pais. Ele lamenta: "Não sei nada deles, ao longo desses anos." (MODIANO, 1998, p.23). Diante das lacunas do percurso dos Bruder, o narrador recorre a hipóteses e insere, então, a descrição das oito fotos referentes a um período anterior ao início da Guerra. As descrições subjetivas das fotografias substituem, assim, dados concretos ausentes.

Um dos aspectos que mais chama a atenção na descrição, dessas oito fotografias, é o seu caráter fragmentado. Eis o início do trecho:

Algumas fotos dessa época. A mais antiga, do dia do casamento. Estão sentados, e se apoiam num consolo. Ela está envolta num grande véu branco, que parece prender no lado direito do seu rosto, e que se arrasta até o chão. Ele está de casaca,

¹³ "ma mémoire précède ma naissance" (MODIANO, 1976, p.116).

¹⁴ "to be dominated by narratives that preceded one's birth or one's consciousness". (HIRSCH, 2012, p.5).

e usa uma gravata-borboleta branca. Uma foto com a filha Dora. Estão sentados, Dora de pé no meio: ela só tem uns dois anos. Uma foto de Dora, feita com certeza por ocasião de uma distribuição de prêmios. (MODIANO, 1998, p.23).

O narrador passa de uma fotografia a outra sem nenhuma palavra de ligação. Há várias frases elípticas, sem verbo, e, quando eles são utilizados, são empregados no presente, marcando uma brusca mudança em relação a todos os outros dados descritos na narrativa até então, que ocorriam basicamente no pretérito. A descrição das fotografias no presente convém a um gênero que achata um momento espaço-temporal, que restitui um instante, apesar de restituí-lo como ausência. É por essa razão que a fotografia é uma ferramenta privilegiada da pós-memória, que busca reinventar o passado, e não evocá-lo como algo acabado e extinto.

A enumeração das fotografias sem transição entre elas e, além disso, a falta de ordem cronológica em sua apresentação causam uma sensação de vertigem no leitor. O narrador descreve, por exemplo, uma foto de Dora com doze anos e, em seguida, uma outra em que a menina tem apenas nove anos. À falta de sequência cronológica, na apresentação das imagens, corresponde a desordem do olhar do narrador, como alguém que encontra um amontoado de fotos sem legenda e sem data.

A ausência de ordem cronológica, na apresentação das fotos de Dora, dialoga com a escrita de Modiano, composta por diversas camadas temporais imbricadas. Além disso, essa estruturação da narrativa favorece o entrelaçamento das biografias de Dora e do autor-narrador.

Nas duas últimas e frases desse grupo de fotografias, surgem imagens mais difusas. Dora é descrita como uma silhueta vaga: "No fundo, a silhueta de uma criança de costas, pernas e braços nus, com um suéter preto, de tricô, ou um maiô. Será Dora?" (MODIANO, 1998, p.24). Em seguida, mais uma vez, Dora surge como uma aparição em meio a um jogo de luz e sombras: "Uma foto mais antiga de Dora, sozinha, com nove ou dez anos. Pode-se ver que ela está embaixo de um telhado, exatamente debaixo de um raio de sol, à sua volta está escuro." (1998, p.24).

Dora é apresentada como um ser espectral, não apenas nessas duas fotografias, mas na narrativa de Modiano como um todo, que preserva seus segredos e mistérios. O narrador segue os passos da garota e, buscando seus vestígios, sente sua presença na ausência, em filigrana. Ele explica:

É comum dizer-se que os lugares, em geral, guardam um sinal das pessoas que os habitaram. Sinal: marca em cruz ou em relevo. Para Ernesto e Cecília Bruder, para Dora, digo: em cruz. Tive uma forte impressão de ausência e de vazio cada vez que estive num lugar onde eles moraram. (MODIANO, 1998, 21).

As imagens-texto em *Dora Bruder* se articulam com a concepção de Roland Barthes sobre a fotografia. Elas funcionam como uma prova tangível, uma atestação de existência: "na fotografia jamais posso negar que a coisa esteve lá. Há dupla posição conjunta: de realidade e de passado." (BARTHES, 1984, p.115). As fotos de Dora descritas por Modiano expressam a dupla mensagem da fotografia detectada por Barthes, o fato de ser um signo que se situa entre a vida e a morte. No caso de Dora, as fotos se tornam ainda mais pungentes pelas condições de sua deportação e morte.

Nesse primeiro momento importante de temática fotográfica, a atmosfera de inocência do pré-guerra contrasta com uma imagem apresentada, mais adiante na narrativa, em que Dora é vista ao lado da mãe e da avó. Como observa o narrador: "[a foto] sobressai às outras que eu tinha." (1998, p.71). A família encontra-se, nesse momento, no âmago do drama da guerra. Dora já efetuou duas fugas e Ernesto Bruder já não participa do clichê, estaria provavelmente preso. As roupas brancas do primeiro conjunto de fotografias dão lugar a vestimentas escuras, que dialogam com o olhar triste das três mulheres, expressando um luto anunciado. Lê-se:

Consegui há alguns meses mais uma foto de Dora Bruder, que sobressai às outras que eu tinha. Sem dúvida, sua última foto. Seu rosto e sua aparência não têm mais nada da infância que, em todas as outras, se pode adivinhar pelo olhar, a redondez dos joelhos, o vestido branco de um dia de distribuição de prêmios... Não sei a data da foto. Certamente 1941, o ano em que Dora foi internada no pensionato do Sagrado Coração de Maria, ou então, no início da primavera de 1942, quando ela já voltou ao bulevar Ornano, depois da fuga de dezembro.

Ela está em companhia de sua mãe e de sua avó materna. As três mulheres estão lado a lado, a avó entre Cecília Bruder e Dora. Cecília Bruder usa um vestido preto e tem os cabelos curtos, a avó com um vestido de flores. As duas mulheres não sorriem. Dora está com um vestido preto - ou azul-marinho - e uma blusa de gola branca, mas isso pode ser também um colete e uma saia - a foto não está muito nítida para que se possa saber. [...]. Quem terá tirado essa foto? Ernesto Bruder? E se ele não está nessa foto, isso quer dizer que já foi preso? Em todo caso, parece que as três mulheres vestiram suas roupas de domingo, diante dessa objetiva anônima. Dora estará usando a saia azul-marinho descrita no anúncio? (MODIANO, 1998, p.71-72).

À primeira vista, essa imagem em texto pode parecer factual, mas o narrador lança, na verdade, uma série de opiniões subjetivas. Inicialmente, quanto à possibilidade

de tratar-se da última foto de Dora, em seguida, em relação à data e à situação de Ernesto Bruder naquele momento. A última indagação, sobre a roupa de Dora, reforça a hipótese de tratar-se de sua derradeira fotografia, conferindo à imagem uma atmosfera de fatalidade. Apesar de parecer, em primeira instância, uma foto de família comum, essa imagem é revestida de luto pelo destino trágico que sobreveio a essas pessoas. Não é a temática dessa fotografia que é problemática e a vincula à Shoá, mas o seu contexto.

Todas as imagens-texto, apresentadas em *Dora Bruder*, são portadoras do que Susan Sontag denominou de ironia póstuma, ou seja, quando se projeta sobre a foto um saber a *posteriori*, mas que se torna inseparável da imagem, a despeito de suceder o ato fotográfico. Esse fenômeno acontece, por exemplo, com as fotos presentes no *Mémorial des enfants*, de Serge Klarsfeld, porque a reação do espectador diante das imagens é determinada por algo que as sucedeu. A fotografia passa a emanar um presságio de morte, um refluxo de melancolia. Diz Sontag:

A fotografia é o inventário da mortalidade. Basta, agora, um toque do dedo para dotar um momento de uma ironia póstuma. As fotos mostram as pessoas incontestavelmente presentes num lugar e numa época específica de suas vidas; agrupam pessoas e coisas que, um instante depois, se dispersaram, mudaram, seguiram o curso de seus destinos independentes. (SONTAG, 2004, p.85).

Sobre a imagem em texto das três mulheres paira um olhar "além-túmulo", carregado de ironia póstuma. A presença das três gerações de mulheres reunidas atesta que, pelo menos por duas gerações, a procriação foi assegurada. Entretanto, a partir de Dora, a linhagem dos Bruder será interrompida e, por extensão, pode-se ler a interrupção da linhagem de milhões de judeus deportados e assassinados.

Enfim, acredito que Modiano tenha optado pela imagem em texto em *Dora Bruder* não apenas para manter os mistérios que envolvem a moça, mas também por uma razão de ordem literária. Como em todas as outras publicações do autor, a investigação em *Dora Bruder* é apresentada a partir da focalização interna do narrador, inclusive o seu olhar sobre as fotos. Tudo passa pelo filtro da sensibilidade do narrador Patrick, o que favorece a sua identificação com Dora e evidencia as ressonâncias autobiográficas da obra.

3 Referências

- BAUDELAIRE, C. "Le peintre de la vie moderne." In: *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.
- BARTHES, R. A Câmara clara : nota sobre a fotografia. Trad. Júlio C. Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Obras escolhidas. Volume 1. Trad. Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CIMA, D. *Étude sur Patrick Modiano*. Paris: Fayard, 2010.
- COLOMBO, F. *Os arquivos imperfeitos*. Memória social e cultura eletrônica. Trad. Beatriz Borges. Editora Perspectiva: São Paulo, 1991.
- DUBOIS, P. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Trad. Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 2009.
- HECK, M; GUIDÉE, Raphaëlle (org). *Modiano*. Collection "Cahiers de l'Herne" n98. Paris : Éditions de l'Herne, 2012.
- HIRSCH, M. *Narrative and Postmemory*. Cambridge : Havard University Press, 1997.
- _____. "I took pictures: September 2001 and beyond". In: *The Scholar and Feminist on line. The Barnard Center for Research on Women*. Disponível em www.barnard.edu/sfonline. Acesso em 12 de setembro de 2013.
- MODIANO, P. *Livret de famille*. Paris: Gallimard, 1977.
- _____. *Uma Rua de Roma*. Trad. Herbert Daniel. Cláudio Mesquita. Rio de Janeiro: Rocco, 1986. [*Rue des Boutiques Obscures*. Paris: Gallimard, 1978].
- _____. *Chien de printemps*. Paris: Gallimard, 1993.
- _____. *Dora Bruder*. Trad. Márcia Cavalcanti Ribas Vieira. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. [*Dora Bruder*. Paris: Gallimard, 1997].
- ROBIN, R. *Berlin Chantiers*. Paris : Stock, 2001.
- _____. *La mémoire saturée*. Paris : Stock, 2003.
- SEBALD, W.G. « Chasseur de fantômes ». In : *L'Archéologie de la mémoire. Conversations avec W.G. Sebald*. Entrevista concedida a Eleanor Wachtel. Paris : Actes Sud, 2009.
- SONTAG, S. *Sobre Fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo : Companhia das letras, 2004.
- TADIÉ, Jean-Yves et Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris : Gallimard, 1999.

RÉSUMÉ : Cet article s'intéresse à l'univers littéraire de Patrick Modiano (1945), écrivain français contemporain dont l'oeuvre s'articule autour de la période de l'Occupation allemande dans son pays pendant la Seconde Guerre Mondiale. L'étude propose de montrer premièrement le rapport entre littérature et photographie et les différents moments de la réception de l'invention de Daguerre. Le travail analyse ensuite la thématique de la photographie et l'élaboration de la mémoire dans l'oeuvre de Modiano, en particulier la présence des images-texte dans le livre *Dora Bruder* (1997).

MOTS-CLÉS : Photographie. Mémoire. Littérature. Patrick Modiano.

O Leitor e a Roupagem do Livro: uma Possível Sedução

The Reader and the Garb of the Book: a Possible Seduction

Roginei Paiva da Silva¹

Elisa Cristina Lopes²

RESUMO: A partir da análise de algumas ilustrações do livro infantojuvenil, *Bisa Bia Bisa Bel* (1984), de Ana Maria Machado, propõe-se uma forma de leitura e de sedução ao leitor. Comparando duas edições da obra em que há ilustradoras diferentes, o trabalho demonstrará as potencialidades de leitura presentes nas imagens. Atentando para a relação da roupagem do livro e a formação de leitores, este estudo perpassará pelo pictórico e pela escrita da obra em análise.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura Infantojuvenil. Ilustração. Formação de Leitores.

Os livros destinados ao público infantil, às vezes também ao juvenil, casam texto e imagens na sua composição. As ilustrações criadas não são meras reproduções das palavras, portanto constituem uma outra forma de leitura. Tratam-se de uma história a ser contada ou inventada. Remetemos, a título de exemplo, ao filme brasileiro de Walter Salles, *Abril Despedaçado* (2001). Em uma de suas cenas, um livro com palavras e imagens chega às mãos de um menino, que vive em meio a um sertão repleto das durezas da geografia e dos comportamentos comuns aos homens rudes que necessitam sobreviver naquela terra inóspita e seca. Como não sabia ler, o menino resolve criar histórias a partir das imagens vistas no livro. A narrativa inventada por ele colocava uma sereia em meio àquele sertão. A inventividade está e sempre esteve presente na vida dos homens, principalmente no mundo das crianças. Essa criatividade é um voo vindo da leitura, seja das histórias ouvidas, seja das imagens presentes no livro. Por isso as ilustrações são histórias a serem contadas ou (re)inventadas. As atividades articuladoras de exercícios entre imagem e palavras é um espaço de transformação

1

Mestrando em Letras pela Universidade Federal de Viçosa – UFV.

2

Pós-Doutora em Literatura, Georgetown University, em Washington, EUA, Professora adjunto do curso de graduação em Letras e da Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Viçosa.

e criação de leitores, para tanto o professor precisa se afastar um pouco de seu cotidiano de conteúdos disciplinares e se permitir imaginar e dar permissão à imaginação do outro.

Anelise Zimmermann (s.d.), ao discutir a exploração da ilustração dos livros infantis e suas possíveis leituras, percebeu as imagens como importantes recursos e estímulos à aprendizagem, como também um exercício de imaginação, função vitalmente necessária ao ser humano.

Convém destacar que, no exercício de "letramento visual" as ilustrações dos livros infantis podem ser empregadas como importantes recursos e estímulos à sua aprendizagem, entre outros motivos, por permitir uma observação pausada de seu leitor. Cabe a ele determinar o "seu tempo" de atenção e reflexão para cada ilustração e todo e qualquer elemento que compõe uma imagem, fugindo da velocidade, fugacidade e superficialidade das informações em outras mídias, como por exemplo, a televisão. (ZIMMERMANN, s.d., p. 5)

O exercício de observação do leitor, seja das letras ou das imagens, é um trabalho lento, sem superficialidades, sem a busca do óbvio, portanto um encontro com aquilo que está para além do esperado, com o que é fomentado pela criatividade e imaginação. A roupagem do livro, quando bem produzida e o leitor a explora eficientemente, constituirá um possível meio de sedução, de conquista de adeptos para o universo da literatura.

Atendo-nos ao fato das ilustrações dos livros infantis não serem meras cópias do texto escrito, partamos para uma análise do acabamento pictórico da obra *Bisa Bia, Bisa Bel* (1984), de Ana Maria Machado. Para tanto, tomemos as palavras da ilustradora e escritora Márcia Széliga (2008) a respeito daquilo propiciado pela imagem.

Ilustrar é despertar um questionamento, é instigar a curiosidade para desvendar os mistérios incrustados nas entrelinhas das palavras, na ambientação das formas e cores que acionam os sentidos do leitor, para que ele possa se sentir, em seu íntimo, um coautor silencioso. (OLIVEIRA, 2008, p. 181)

Ser coautor silencioso aciona os sentidos da criança, pois, munida de imaginação, a história alça voos para além do explícito. Tratando-se de literatura, o mais sedutor e encantador está nas sombras. Aqui concordamos com os escritores Ziraldo e Ângela Lago, ao afirmarem estar a magia nas metáforas e no ir além das palavras e/ou imagens do livro. Já o ilustrador Rui de Oliveira (2008, p. 27) vaticina: "o que desperta o interesse do olhar é aquilo que supomos que estamos vendo (...) as sombras são muito mais reveladoras que as luzes".

A revelação das “sombras” é o elemento guia em uma rápida análise a respeito das imagens em *Bisa Bia, Bisa Bel*, de Ana Maria Machado. Tomaremos como referência o livro publicado em 1984 (5ª edição), com o mesmo acabamento da 1ª edição, e, como comparativo, a publicação de 2007. Houve uma mudança de ilustrador, em 1984 fazia o trabalho Regina Yolanda, já em 2007 a arte foi realizada por Mariana Newlands. Nosso estudo não objetiva discutir exatamente o talento ou a qualidade do designer das ilustradoras, ambas possuem respaldo profissional no mercado editorial, com diversos trabalhos publicados, além de um currículo de formação excepcional. O interesse é percebermos como as “sombras” e a sugestão imaginativa ficam mais nítidas na primeira ilustradora, propiciando a professores um mote para desenvolver atividades diferentes de leitura. Primeiramente vamos rever o enredo da obra de Ana Maria Machado, para clarear a análise.

Através do fio da lembrança, a narrativa costura histórias de quatro mulheres da mesma família: Beatriz (Bisa Bia), Isabel (Bisa Bel), a bisneta desta (Beta) e a mãe de Isabel. A obra une as três pontas do tempo (passado, presente e futuro) coexistentes na personagem protagonista Isabel, através das vozes imaginárias de Bia e Beta. O início do enredo ocorre quando, durante as arrumações da mãe de Isabel, a menina encontra um retrato antigo de sua bisavó. Encantada com a imagem da menina, parecida com boneca, pede à mãe para ficar com ele por um tempo. Permissão dada sob a recomendação de não o perder, no entanto, a foto desaparece. Através de uma imaginação fértil, Bel começa a escutar a bisavó do retrato, como se realmente estivessem juntas e com ela ajudando e dando-lhe conselhos. Quando a mãe de Isabel pergunta sobre o retrato, a filha dá uma desculpa e não revela a perda. A partir de então, a menina resolve que ele virou uma tatuagem invisível, por isso havia sumido. De agora em diante as histórias da bisavó ficam mais intensas e passam a envolver objetos e situações comportamentais do tempo da Bisa, ou seja, o passado intriga a menina e esta faz diversas comparações com a forma como se vive hoje. Tempos depois passa a ouvir outra voz dizendo ser sua bisneta. Há um estranhamento por parte de Isabel, pois ela ainda era uma criança e se pergunta como poderia ter uma bisneta. Neste instante o diálogo entre passado e presente se estabelece no entrecruzar das três vozes. Ao final, Isabel descobre ter esquecido o retrato na sala de aula e sua professora o guardara. Um fato interessante da obra de Ana Maria Machado é essa narrativa apresentar um desenvolvimento a respeito das personagens femininas na

literatura, em especial das mudanças comportamentais delas. Regina Zilberman (2005, p. 85) bem lembrou tal questão no livro *Como e por que ler literatura infantil brasileira*:

Do diálogo entre a bisavó e a bisneta, nasce o cotejo entre dois tempos e duas visões da mulher, a antiga e convencional, representada por Bia, e a moderna e descontraída, encarnada por Bel.

A originalidade da obra nasce da introdução de uma terceira perspectiva, a da Neta Beta, de quem Bel é bisavó. A voz do futuro é interpolada à narrativa, para dar conta das transformações que afetam as concepções da mulher. Assim, nenhum ponto de vista – seja o do passado, o do presente ou o do futuro – é definitivo, conclusão a que chega Bel, após a experiência tridimensional do tempo. (ZILBERMAN, 2005 p. 85)

A importância da questão levantada por Regina Zilberman a respeito da mulher e do tempo é interessante para podermos pensar a ilustração do livro, lançado pela primeira vez em 1982. Na capa da edição trabalhada por Regina Yolanda (1984), Fig. 1, há um leque típico do final de século XIX (não um leque completo, mas apenas a metade dele está ilustrada na capa) com desenhos de flores, na borda (“babado”), contornando-o, está escrito o nome da ilustradora e na parte baixa o da autora do livro.



Figura 1 (capa: Bisa Bia, Bisa Bel, 5ª. Edição, Rio de Janeiro: Ed. Salamandra, 1984).

Azevedo (2012) compara o leque da capa com o do romance *Si Yeu-Ki*, de Wu Ch'êng-ên, para discutir a questão da simbologia presente neste elemento, marcante em uma época, segundo ela:

No romance *Si Yeu-ki* o leque se relaciona aos pássaros, como instrumento de liberação da forma, como símbolo do voo para o país dos Imortais. Por isso, quando Kiaitseu T'uei (personagem principal do romance) volta ao mundo transformado em vendedor de leques, entende-se que ele propõe uma receita de imortalidade, ou o símbolo da imortalidade que ele mesmo atingiu (Chevalier & Gheerbrant, 1991). Essa simbologia atribuída ao leque se aplica à história de Ana Maria Machado, visto que o leque pode representar a imortalidade de Bisa Bia e das gerações a ela anteriores. Então, o leque não representa apenas um objeto antigo, usado por nossas avós, mas é a representatividade da imortalidade deles em nossas lembranças e nas heranças simbólicas deixadas para as gerações futuras. (AZEVEDO, 2012, p. 220)

A imortalidade, referida por Azevedo (2012), está presente no decorrer da narrativa. Quando Isabel encontra a foto de sua Bisa, histórias anteriores passam a rememorar em seu cotidiano, fazendo-a comparar fatos do seu agora com o de sua Bisavó numa expressão de continuidade e laços eternos. Um destes é a cena do lenço jogado para Sérgio, o colega de escola de quem gostava. Espera-o apanhá-lo, como um cavalheiro à moda antiga, fato este não concretizado. O episódio figurativiza as diferenças de comportamento no passar do tempo de forma a levar a menina a pensar sobre isso. Há ainda a referência a móveis (criado mudo, por exemplo) e brincadeiras do passado, como também ao papel das mulheres, que não trabalhavam fora de casa e faziam atividades mais domésticas, como bordar lenços. A força representativa da capa, como símbolo de um tempo, se complementa com a contracapa, onde foi colocada a outra metade do leque, Fig. 2. Visualizando o livro em aberto percebemos o leque inteiro, no entanto nos deparamos com mais uma descoberta: na contracapa está o reflexo do leque, como em um espelho, pois as palavras estão invertidas. Qual a simbologia disso? Bisa Bia, Isabel, Beta não seriam uma o reflexo da outra na passagem do tempo? Ou como bem atentamos antes: há a representação da imortalidade de gerações. Também podemos pensar as partes unidas do leque como representação de um tempo inteiro. Há um hoje que, quando unido ao passado, inaugura o caminho inicial para o futuro, complementa as temporalidades de formação social das personagens.

Além desta questão de continuidade das gerações, percebemos durante o enredo, comparações entre aquilo que compunha o cotidiano das mulheres no tempo da Bisa Bia com o cotidiano de Isabel e Beta. As mudanças comportamentais são diversas e se tornam contrárias: se no passado a mulher era paquerada através do jogar um lenço ou do abrir e fechar de um leque, no tempo de Isabel isso é bem diferente, pois as mulheres saíram do papel de “preparadas para o lar e família” para um espaço onde ditam seus caminhos e fazem suas

conquistas, sem se sentirem submissas a valores machistas. Houve, portanto, uma conquista advinda da luta de feministas durante os últimos anos. Um estudo desses elementos com os alunos-leitores da obra proporciona um emaranhado de atividades a respeito da memória, do feminino e das transformações da sociedade. Se tais questões estão presentes na história contada por Ana Maria Machado, as imagens contribuem para se alçar voos e confirmar uma das interpretações possíveis.



Figura 2 (capa e contracapa: Bisa Bia, Bisa Bel, 5ª. Edição, Rio de Janeiro: Ed. Salamandra, 1984).

Em contrapartida, a edição de 2007, Fig. 3, cuja capa foi ilustrada por Mariana Newlands, é bem diferente, pois os desenhos são mais reveladores do imediatismo da leitura, característica do tempo atual, o que não ocorreu no trabalho de Regina Yolanda. Temos Isabel com duas meninas pequenas ao lado de sua cabeça, representando Bisa Bia e neta Beta. A coloração utilizada nessas duas crianças faz-nos diferenciar a separação temporal existente entre elas: Bisa tem a cor amarelada das fotos antigas e Beta não. Ainda compõem a capa: uma caixa aberta com fotos e um envelope de carta, os quais foram retirados dela e espalhados junto à chave da caixa. Apesar de uma “revelação imediata” não conotar algo mais fácil de entendimento, esta capa parece-nos próxima do universo infantil, cujo delinear dos desenhos revela elementos a serem conhecidos no desenrolar do enredo da narrativa. Mas, como disse Ziraldo, o autor precisa recorrer também às ideias difíceis, desse modo a capa, analisada anteriormente, ilustrada com o leque é muito mais ousada e abre mais possibilidades à imaginação e criatividade da criança, obviamente se instigada pelo mediador da leitura,

como um professor. Talvez ela não seja tão sedutora no primeiro contato, entretanto, à medida que a narrativa vai se desenvolvendo, as revelações ficam mais envolventes e as articulações e diálogos entre imagem e palavra enriquecem o exercício de leitura. Outra diferença no traçado da edição de 2007 está na contracapa, onde encontramos um pequeno desenho representando Beatriz e Bisa Bel próximas a um retrós e a agulhas, típicas de bordados e dos afazeres de tempos passados, destinados ao universo feminino. Há também uma sinopse-convite à leitura revelando ao leitor uma percepção das mudanças no papel da mulher na sociedade brasileira: “*Bisa Bia, Bisa Bel* é um dos maiores clássicos da literatura infantil brasileira. Partindo de uma história original e repleta de sensibilidade, leva o leitor a perceber as mudanças no papel da mulher na sociedade brasileira” (contracapa ou quarta capa, edição de 2007).



Figura 3 (capa e contracapa: *Bisa Bia, Bisa Bel*, 3ª. Ed., São Paulo: Ed. Moderna/Salamandra, 2007).

O trabalho ilustrativo do livro, *Bisa Bia, bisa Bel*, ainda tem outros elementos para além das capas, a começar pela forma utilizada para apresentar a introdução da leitura: “Sabe? Vou lhe contar um coisa que é segredo. Ninguém desconfia. É que Bisa Bia mora comigo. Ninguém sabe mesmo. Ninguém consegue ver” (MACHADO, 1984, p. 5). Na edição mais antiga, de 1984, todo o texto está emoldurado por um buraco de fechadura, antiga e sem chave, cercado pela madeira da porta – desenhado em preto e branco, como toda ilustração interna do livro, Fig. 4. Imagem bem sugestiva, uma vez que por trás das portas escondem-se segredos. Nesta introdução, Beatriz instiga o leitor a procurar a imagem da Bisa,

convida-o a vasculhar todo o quarto como também a olhar pelo buraco da fechadura, porém não irá encontrá-la. Instiga-se, assim, a busca desse segredo passível de desvendamento, por não haver nada mais revelado na imagem.

Já a edição de 2007 traz na página esquerda (à direita está o texto da introdução) um desenho colorido de um quarto onde há uma cômoda com uma foto antiga saindo de uma das gavetas, sob a mesma cômoda encontra-se uma máquina fotográfica revelando uma foto colorida, Fig. 5. A aparência do local parece sugerir ter havido um vasculhar à procura de algo. Esse desenho comunga com a capa e deixa os elementos da fotografia visíveis, fato não ocorrido no trabalho da ilustradora Regina.

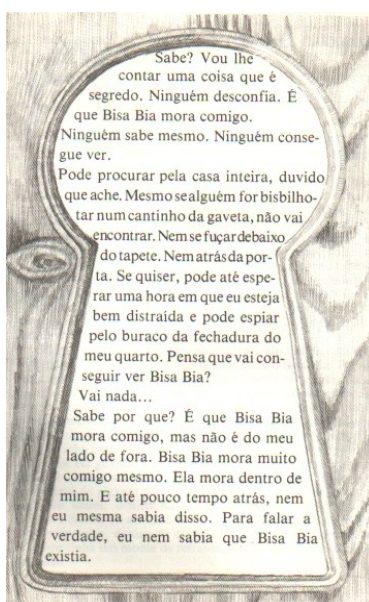


Figura 4 (Bisa Bia, Bisa Bel, 5ª. Edição, Rio de Janeiro: Ed. Salamandra, 1984, p. 5).



Figura 5 (Bisa Bia, Bisa Bel, 3ª. Ed., São Paulo: Editoras Moderna/Salamandra, 2007, p. 4).

Outro elemento ilustrativo da obra, importante para a questão da mudança do tempo, é a caixa, onde a mãe de Beatriz guardava coisas. Na passagem narrada no livro somos convidados a viajar no universo de invencionices das crianças, pois a menina, para falar a respeito do contato com a foto da Bisa, faz uma comparação com a história da vida de um gigante. Além disso, somos conduzidos a pensar nos quantos mistérios e segredos estão fechados em muitos e diferentes lugares, como uma caixa. Se fechada, guarda e esconde os segredos buscados, aberta eles são revelados, como exemplifica o fragmento abaixo:

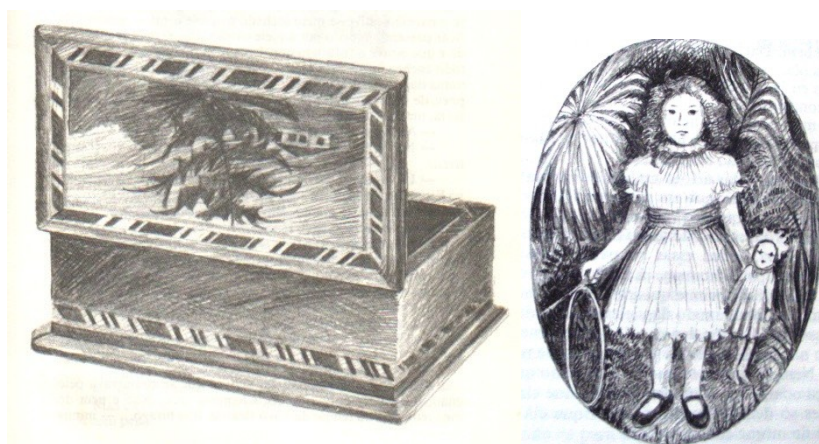
Parecia até história da vida do gigante, que minha tia conta. Sabe? Aquela história que diz assim: dentro do mar tinha uma pedra, dentro da pedra tinha um ovo, dentro do ovo tinha uma vela e quem soprasse a vela matava o gigante. Claro que não tinha gigante nenhum na arrumação geral da minha mãe. Nem ovo. Mas até que tinha uma vela cor de rosa, do bolo de quando eu fiz um ano e que ela guardava de recordação, dentro de um sapatinho velho de neném, de quando eu era pequeninha. Mas eu lembrei da história do gigante porque a gente podia contar a história de Bisa Bia assim: dentro do quarto de minha mãe tinha um armário, dentro do armário tinha uma gaveta, dentro da gaveta tinha uma caixa, dentro da caixa tinha um envelope, dentro do envelope tinha um monte de retratos, dentro de um retrato tinha Bisa Bia. (MACHADO, 1984, p. 7)

Através dessa passagem do enredo, percebemos como a ilustração feita por Mariana Newlands (2007) é mais explícita e menos instigante. A caixa e os retratos já aparecem na capa, na primeira imagem da introdução e também no capítulo *No fundo de uma caixinha* (p.6), Fig. 6, estabelecendo uma relação de redundância, como definiu Linden (2011, p. 120), “os conteúdos narrativos se encontram – total ou parcialmente – sobrepostos” sem acrescentar

novas motivações imagéticas aos leitores. Em contrapartida, no trabalho de Regina Yolanda (1984) isto não ocorre. Ela se atem a apresentar ao leitor uma caixa antiga aberta (p. 9), Fig.7, porém com o tampo virado para o leitor de forma a não revelar o conteúdo, intrigando assim a curiosidade e as possibilidades de leitura. Em outra página, vemos (p.11) a foto de Bisa Bia em formato oval e nada mais, Fig.8.



Figura 6 (Bisa Bia, Bisa Bel, 3ª. Ed., São Paulo: Editoras Moderna/Salamandra, 2007, p. 6).



Figuras 7 e 8 (Bisa Bia, Bisa Bel, 5ª. Edição, Rio de Janeiro: Ed. Salamandra, 1984, p. 9 e 11)

Linden (2011) faz um estudo sobre a relação entre texto e imagem no qual questiona e expõe elementos a respeito disso, pois enquanto alguns modelos teóricos mostram quatro, cinco, seis ou mais tipos de relação entre texto e imagem, segundo a pesquisadora, talvez tudo se resuma a três: repetir, completar ou contradizer um ao outro, ou seja, há uma relação de

redundância, de colaboração e de disjunção. A redundância demonstra texto e imagem como duas narrativas isotópicas, por ambos remeterem “para a mesma narrativa, estão centrados em personagens, ações e acontecimentos rigorosamente idênticos” (LINDEN, 2011, p. 120). Apesar da ideia de conteúdos idênticos, isso não é possível, pois haverá detalhes ampliados, a redundância está, assim, no sentido das duas mensagens. Já na relação de colaboração, o “sentido não está nem na imagem nem no texto: ele emerge da relação entre os dois. Quanto mais as respectivas mensagens parecem distantes uma da outra, mais importante será o trabalho do leitor para fazer emergir a significação” (LINDEN, 2011, p. 120). Haverá desta forma uma combinação com as fraquezas de cada discurso utilizado. Agora, ao se pensar na disjunção, esta não coloca texto e imagem em estrita contradição, “mas não se detecta nenhum ponto de convergência”, há em aberto um campo para as interpretações do leitor.

Essas definições contribuem para analisarmos e pensarmos as diferentes formas utilizadas por cada ilustrador ao lidar com a história narrada e contribuem para as reflexões a serem feitas pelo leitor sobre o texto. Aprofundar os estudos de forma mais introspectiva sobre as ilustrações amplia e afia nosso olhar e o do leitor a respeito do que pode estar mais qualificado em um texto, enquanto imagem. Isso porque sabemos da existência de ilustrações pouco enriquecedoras para um livro, por se tornarem meras reproduções do enredo dando à imagem valor reduzido de leitura naquele contexto. A escritora e ilustradora Ângela Lago (2011) esclarece essa questão ao discorrer sobre a importância do leitor em participar da construção de sentido do livro, por isso há a presença de metáforas tanto na escrita quanto nas imagens: “de qualquer forma, queremos a participação do receptor, ou narrador, e dificuldades ou complexidades criarão respostas mais ricas. Talvez seja por isso que usamos metáforas na fala e no desenho. Precisamos de um estranhamento para que haja uma revelação” (LAGO, p. 5).

“A estranheza, um tipo de originalidade que ou não pode ser assimilada ou nos assimila de tal modo que deixamos de vê-la como estranha” (BLOOM, 1995, p. 12), propicia uma revelação retirando o leitor de seu lugar de conforto e faz-se artifício comum à literatura e não é exclusividade das obras destinadas apenas a um público adulto, mas também ao infantil. O escritor Ziraldo (PEREIRA, 2006, p. 14), em uma entrevista, discorreu sobre o que funciona e o que deve ser evitado num texto infantil. Segundo ele: “pior é o autor desavisado

ter medo de recorrer a ideias difíceis por achar que criança não vai entender. Ter a tentação de *tatibitizar* a linguagem. Autor nenhum pode abrir mão das ideias de difícil alcance, mas deve anunciá-las de forma compreensível”. As palavras do escritor ratificam a questão do estranhamento presente na obra literária: ser óbvio, previsível, sugere uma desqualificação do produzido. Desse modo estão texto e imagem no processo de criação, sabendo-se da metaforização deles como um recurso importante para se seduzir o leitor, uma vez que haverá a “revelação” na obra.

Se estamos falando sobre uma possível sedução do leitor, através da roupagem do livro infantil, o caso aqui abordado de *Bisa Bia, Bisa Bel* fomenta reflexões diversas para quem deseja desenvolver um trabalho de leitura na escola com esta obra. Uma atividade bem conduzida, explorando os elementos sedutores do texto e da imagem, propicia a conquista de adeptos àquele livro como também a curiosidade para se chegar a outros livros. Além de construir métodos de leitura para incentivar a formação de leitores. A inventividade da criança é muito fértil e dar asas, ou sementes, para brotar novas questões e novos textos é de responsabilidade do formador de leitores.

No trabalho específico com a ilustração, é bom lembrarmos o que Cristina Biazetto (OLIVEIRA, 2008, p. 79) disse a respeito: “entendemos como ideal aquela ilustração que encanta, comunica-se com o leitor, num diálogo que não se esgota no primeiro momento, mas convida a criança ou o jovem a revê-la, ir e voltar pelas páginas, retomar algum detalhe, olhar novamente”. Foi praticamente o sugerido ao abordamos uma leitura das imagens do livro de Ana Maria Machado. Saibamos da importância do diálogo a ser produzido com a criança ou com o jovem durante a leitura, por ele possibilitar o pensamento a respeito de outros elementos circundantes a nós e explicitarem imagens, de forma a fazer da literatura uma leitura de mundo e de descobertas. Talvez desta forma o texto ganhe mais potencialidade no imaginário de qualquer leitor e este passe a “consumir livros”.

Não podemos fechar nossa reflexão sem antes voltarmos-nos para a questão da fabulação presente na literatura. Desde a contação de histórias, atizando a curiosidade do ouvinte, passando pelos livros de imagens e pelos de palavras, a literatura é sempre um fabular, um fantasiar, um espaço de encantamento e sedução. Apesar de muitos não a verem desse modo e não sentirem a necessidade dela, até mesmo porque nunca tiveram contato e

nem prática da leitura de textos literários. Viver sem literatura é um fato corriqueiro, mas se aproximar deste universo pode ser prazeroso e contagiante, depende de vários fatores, um deles é o de quem nos introduz ao mundo do ler e sabe explorar as potencialidades do texto. O escritor português, Lobo Antunes, fala da sensação do fim de uma leitura que dá a impressão do livro caminhar dentro da pessoa, pois “os livros bons são os que têm insônias. Você se levanta à noite para beber água e passa na biblioteca às escuras. Os livros estão a dormir. Mas 'Os Irmãos Karamázov' estão a olhar para você.”

Ciça Fittipaldi (OLIVEIRA, 2008, p. 103) respalda nossa reflexão sobre o leitor e roupagem do livro e uma possível sedução:

Toda imagem tem alguma história para contar. Essa é a natureza narrativa da imagem. Suas figurações e até mesmo formas abstratas abrem espaço para o pensamento elaborar, fabular e fantasiar. A menor presença formal num determinado espaço já é capaz de produzir fabulação e, portanto, narração. Claro que a figurativização torna a narrativa mais acessível, pois a comunicação é mais imediata, o processo de identificação das figuras como representações é mais rápido do que numa expressão gráfica ou pictórica formalmente abstrata (que se pretende desvinculada da função de representação). Se a essa presença formal é conferida uma dimensão temporal, a dimensão de um acontecimento, então a narratividade já está em andamento. Se ao olharmos uma imagem podemos perceber o acontecimento em ação, o estado representado, uma ou mais personagens “em devir”, podemos imaginar também um (ou mais) “antes” e um (ou mais) “depois”. E isso é uma narração. (OLIVEIRA, 2008, p. 103)

A descoberta do prazer e encanto de um livro pode, então, inicialmente, ser uma experiência inexistente na vida das pessoas. Por outro lado, pode vir da contação de histórias realizada por muitos pais que, tal uma Scherazade, envolvem os filhos através da curiosidade dos fatos e lugares povoadores das narrativas. A escola, quando se aproveita disso e começa a criar um trabalho em busca de um aluno leitor, não apenas, mas tem a obrigação de promover resultados interessantíssimos no processo de leitura. Mas não sejamos tão utópicos, a realidade é bem diferente, raros serão aqueles que se agraciarão pela literatura como também poucos são os professores munidos de boas ferramentas e vontade de desenvolver projetos de leitura. Sabemos de uma tríade ímpar no contexto de formar leitores: a família, a escola e as políticas públicas de fomento à leitura. Quando elas agem em conjunto há possíveis transformações na realidade do contato com livros. A questão é complexa e merece estudos e reflexões. Uma das alternativas de encantamento leitor, aqui proposta, passa pela ilustração.

Referências:

- ANTUNES, L. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/1122044-romance-de-lobo-antunes-com-tracos-autobiograficos-e-lancado-no-brasil.shtml>, acesso em 25 ago. 2012.
- AZEVEDO, T. e RABINOVICH, E. P. Retratos da avó na literatura infantil contemporânea de Ana Maria Machado e Ruth Rocha. *Psicologia USP*, São Paulo, 23(1), p. 211-231, 2012.
- BLOOM, H. *O cânone Ocidental*. São Paulo: Ed. Objetiva, 1995.
- LAGO, Â. Portas e Janelas. *Revista FronteiraZ*, São Paulo, n. 6, p. 5, abr. 2011.
- LINDEN, Sophie Van der. Aspectos narrativos. In.: *Para ler o livro ilustrado*. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 120-126.
- OLIVEIRA, I. de (org.). *O que é qualidade em literatura infantil e juvenil? Com a palavra, o escritor*. São Paulo: DCL, 2005.
- _____. *O que é qualidade em ilustração no livro infantil e juvenil: com a palavra, o ilustrador*. São Paulo: DCL, 2008.
- PEREIRA, L. C. Jr. O inventor de infâncias. *Língua Portuguesa*, São Paulo, no. 6, p. 12-16, abr./mai. 2006.
- ZILBERMAN, R. *Como e por que ler a literatura infantil brasileira*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.
- ZIMMERMANN, A. *Explorando as ilustrações de livros infantis: suas possíveis leituras*. Disponível em: http://www.gpae.ceart.udesc.br/artigos/artigo_anelise_zimmermann.pdf, acesso em: 23 ago. 2012.

ABSTRACT: From the analysis of some illustrations of the children and youth book, *Bisa Bia Bisa Bel* (1984), by Ana Maria Machado, we propose a way of reading and seduction of the reader. Comparing two editions of this book which has different illustrators, this paper will demonstrate the possibilities of reading presented in the images. Paying attention to the relationship between the garb of the book and the formation of readers, this study will go through the pictorial and the writing of the work under analysis.

KEYWORDS: Children and Youth Literature. Illustration. Formation of readers.

Edgar Allan Poe e o Conto de Detetive: figurações da experiência

Edgar Allan Poe and The Detective Story: figurations of experience

Fabiana de Lacerda Vilaçol

RESUMO: O conto de detetive figura o surgimento de novas relações de trabalho decorrentes do avanço das forças produtivas característico da época em que ele surgiu. Edgar Allan Poe (1809-1849) foi um escritor que viveu intensamente a experiência do artista no embate com as forças e as exigências do mercado que se impunham ao seu trabalho criativo e que, dessa forma, constituíam as próprias condições materiais em que ele realizou o seu ofício — e isso em um período em que a ideologia romântica do artista como um ser superior se estruturava e se consolidava. É a posição do artista como trabalhador nesse contexto histórico que é tematizado no conto “The Murders in the rue Morgue”.

PALAVRAS-CHAVE: Conto de detetive. Edgar Allan Poe. Trabalho.

O conto “The Murders in the rue Morgue” (“Os Assassínatos na rua Morgue”), publicado em 1841 por Edgar Allan Poe, é considerado o primeiro conto de detetive da história da literatura. Nesse conto, cuja história se passa em Paris, o personagem Dupin busca esclarecer o mistério acerca da autoria de um crime — o assassinato de Mme. e Mlle. L’Espanaye —, mesmo não sendo um detetive profissional. Para isso, recorre a diversos procedimentos, como a leitura de jornais, a pesquisa em livros de história natural e a visita ao local do crime. Ao final da investigação, Dupin descobre que as vítimas foram mortas por um orangotango, que fora trazido para Paris por um marinheiro e conseguira fugir do cativeiro em que este o mantinha. Dupin sente-se satisfeito por ter conseguido chegar à solução do mistério antes da polícia. Ao longo de toda a história, ele é acompanhado por seu amigo, um personagem que não tem nome e que é também o narrador em primeira pessoa.

Dupin é um tipo de investigador informal, um personagem que passa boa parte do tempo fechado na biblioteca de sua casa, passeando apenas à noite, e que lê nos jornais sobre o “assassinato” de mãe e filha na rua Morgue. Ele age paralelamente à

¹ Mestre e Doutoranda no Programa de Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do DLM (Departamento de Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – Universidade de São Paulo.

polícia e resolve o caso antes dela; além de ser impelido pela curiosidade, deixa claro que na investigação tinha justamente esse objetivo, o de sobrepujar os policiais, dizendo-se, ao final do conto, satisfeito com o sucesso de sua empreitada; é significativa sua frase que diz: “I am satisfied with having defeated him in his own castle” (POE, 1985, p. 268)². Contudo, é de suma importância considerar que a ordem social permanece a mesma: apesar de criticar a polícia, Dupin não toma nenhuma atitude com vistas a destruir definitivamente a instituição ou a revolucionar os seus métodos a partir de dentro dela. Essa circunstância constitui um problema na narrativa da vitória de Dupin sobre a instituição.

O trabalho específico que é tema do conto é o de *investigação*, o qual é realizado pela polícia e por Dupin. O conto é a narração dos procedimentos seguidos pelo detetive até a solução do mistério; a figuração, na forma narrativa, desse processo remete a uma ideia de trabalho. No entanto, Dupin realiza esse trabalho de investigação como atividade não remunerada, valendo-se de favores e ainda com a intenção de sobrepujar os policiais, os quais seriam os trabalhadores pagos para realizar este trabalho oficialmente — essas circunstâncias afastam o envolvimento de Dupin na investigação de uma definição de trabalho como ele se dá no modo de produção capitalista. Por isso, tais circunstâncias não podem ser vistas como aleatórias. Assim como as mortes violentas, a necessidade de esclarecimento e a busca por respostas, são elementos que se materializam no conto como tratamento, por parte do escritor, de conteúdos sociais dos mais interessantes. Falam, portanto, das transformações na realidade em que ele viveu: o avanço assustador do capitalismo nas diversas esferas da ainda jovem sociedade norte-americana: a cidade, a urbanidade, o desenvolvimento industrial e comercial, o aumento dos crimes, a ameaça à propriedade privada e o medo generalizado dessa ameaça. O grande crescimento econômico gerou algumas crises durante o período de vida de Edgar Allan Poe, tendo sido o mais significativo o período da depressão que se seguiu à crise de 1837, a qual agravou a pobreza e enfatizou ainda mais as diferenças sociais já existentes na sociedade norte-americana de então.

As relações de trabalho eram um tema central na pauta da sociedade norte-americana naquele período — especialmente, mas não somente, nas discussões acerca da escravidão — e sua tematização em “The Murders in the rue Morgue” não pode ser vista como uma opção aleatória, mas como evidência do tratamento de contradições sociais pelo escritor. Nesse ponto interessa pensar na própria experiência de Edgar Allan Poe como trabalhador da escrita literária. Tendo sempre trabalhado com a escrita, mesmo no período em que serviu o exército em West Point, Poe era um artista que via se impor cada vez mais a necessidade e a dificuldade de vender sua força de trabalho para poder garantir a própria sobrevivência. Portanto, essa era a experiência de trabalho que se colocava para ele, e é ela que se sedimenta em sua obra. Os comentários que fazemos a partir de “The Murders in the rue Morgue” procuram evidenciar como as relações entre os diversos elementos do conto contribuem para a construção da alegoria que representa, dentro do texto literário, a tentativa de figuração das contradições do

² “Estou satisfeito por havê-lo derrotado no seu próprio castelo”. (POE, 1997, p. 91)

artista que vive essa experiência do modo de produção capitalista no século XIX nos Estados Unidos.

É importante para a compreensão dessa leitura que fazemos do conto uma consideração sobre a postura arrogante que Dupin adota diante da polícia, mostrando considerar-se melhor e mais eficiente do que ela. A admiração e as exclamações do narrador diante das demonstrações de habilidade do detetive também contribuem para a construção dessa imagem. Podemos encontrar maiores evidências que podem sustentar essa hipótese ao analisarmos alguns textos escritos por Poe em que ele expôs sua opinião sobre algumas personalidades de sua época, seus concorrentes no mercado editorial. É marca constante de seu texto — especialmente o de sua crítica — uma arrogância, do mesmo tipo daquela de Dupin falando da polícia. Isso também é índice de algo importante sobre a experiência social de Poe: ele é um escritor que não consegue figurar uma possibilidade para o artista fora desse sistema, como se este se apresentasse a ele como um dado de realidade e assim só lhe restasse como forma de expressar seu ressentimento sobrepor-se aos seus concorrentes mostrando ser melhor do que eles. Apresentaremos a seguir um trecho de uma resenha de Poe em que podemos observar esse tipo de postura, o qual pode ser identificado como um pressuposto de boa parte da obra crítica escrita por Poe. Antes disso, é importante frisar que se deve evitar cair na leitura simplista de que Dupin é uma representação literária de Poe. O personagem do detetive representa na obra literária contradições que fazem parte da experiência vivida por Poe como trabalhador e, nessa representação, ele apresenta uma importante problematização de uma forma de ver essa experiência, e é por esse viés que a existência desse personagem se torna tão interessante. Uma característica de Dupin, que representa uma diferença entre ele e a vida do escritor e, assim, ajuda a rompermos com a leitura simplista a que nos referimos, é o fato de que Dupin vive de renda: tendo sua subsistência garantida pelo favor de seus credores — que lhe deixaram algumas propriedades após a bancarrota de sua família —, ele pode dedicar-se à atividade que melhor lhe apraz, ao contrário do que faz Poe — que por sua vez precisa ser cada vez menos poeta e cada vez mais contista e crítico para sobreviver no mercado editorial.

Na resenha intitulada “Our Amateur Poets”, é possível observar aquela postura arrogante a que nos referimos. No trecho abaixo, pode-se apreender que sua tese é a de que existe um conhecimento sobre o que é poesia, do qual o escritor W. E. Channing não partilha, o que desqualifica toda e qualquer produção sua, que assim, para Poe, não deveria ser chamada de “poesia”. Em outras palavras, sua hipótese é a de que o conhecimento sobre a verdadeira poesia é da posse de poucos — mas entre esses poucos, obviamente, na posição de enunciador de tal fato, Poe já se inclui:

Ao falar do Sr. William Ellery Channing, que acabou de publicar um pequeno volume muito asseado de poemas, sentimos a necessidade de empregar o artigo indefinido em vez do definido. Ele é um, e de forma alguma o, William Ellery Channing. [...] Seu livro contém cerca de sessenta e três coisas, que ele chama de poemas, e que ele sem dúvida seriamente acredita que assim o sejam. Eles estão

cheios de todo tipo de erro, dos quais o mais importante é aquele de algum dia terem sido publicados. Eles não estão precisamente em inglês — nem insultaríamos uma grande nação dizendo que estão em kickapoo; talvez eles estejam em channinguês. [...] pois nós presumimos que estamos certos (não estamos?) em assumir que o autor de ‘Sam Patch’ é o pior de todos os poetas que já existiram sobre a Terra. (POE, 1843)

Os poetas sobre cujas obras Poe escrevia suas resenhas, além de tema de seu texto, eram seus concorrentes. Portanto, a motivação que perpassa toda a postura crítica de Poe em suas resenhas é também relacionada ao seu lugar de trabalhador no mercado editorial, que lhe impunha a necessidade de vender para sobreviver. A dificuldade de visualizar uma saída desse sistema, ou uma verdadeira libertação do artista das amarras dele, é materializada no conto na postura de Dupin de menosprezar a inteligência da polícia e dos detetives particulares — assim como Poe menospreza, no trecho citado, a poesia de um contemporâneo seu. Sobrepujar um opositor, derrotando-o em seu fazer e apontando suas supostas debilidades, é uma atitude que representa um desejo de mostrar-se superior aos demais competidores sem, contudo, questionar o sistema que produz tal competição, e por isso mesmo é que chamamos a vitória representada por esse ato de problemática.

O primeiro parágrafo do conto introduz uma importante questão de análise em sua relação com seu contexto histórico de produção:

The mental features discoursed of as the analytical, are, in themselves, but little susceptible of analysis. We appreciate them only in their effects. (POE, 1985, p. 246)³

Esse trecho, em que o narrador afirma que certos processos não são passíveis de análise por só serem conhecidos por seus efeitos, figura alegoricamente a mercadorização do trabalho do próprio artista, cuja obra já é produzida para ser comercializada: para o público, ela se parece com qualquer outra mercadoria, uma vez que seu processo de produção é desconhecido. O paralelo é construído cuidadosamente: segundo o enunciado acima, o funcionamento das funções analíticas mentais, que é o processo de produção por meio do qual o detetive produz sua “mercadoria”, que seria a solução do mistério, é escondido, e dele só se conhece o efeito. O trabalho do artista, da mesma forma, só é observável em seus efeitos — no produto de seu trabalho (seu conto, poema, ou resenha crítica, no caso de Poe). O que o narrador chama de “mental features discoursed of as the analytical”⁴ refere-se justamente ao trabalho do escritor: seu

³ “As faculdades do espírito, denominadas analíticas, são, em si mesmas, bem pouco suscetíveis de análise. Apreciamos-las somente em seus efeitos”. (POE, 1997, p. 65)

⁴ “As faculdades do espírito, denominadas analíticas” (POE, 1997, p. 65)

processo é de fato bem pouco suscetível à análise, já que acontece às escondidas do leitor, em sua mesa de escrever. Poe fala sobre esse caráter do trabalho do escritor em “The Philosophy of Composition” (1846), e vai mais longe em sua proposição: o poeta romântico, segundo ele, esforça-se mais ainda para esconder o seu trabalho, pois quer que seu poema — sua mercadoria — pareça resultado de “fine frenzy”⁵ (POE, 1993, p. 743).

É importante ressaltar as dificuldades do empreendimento de libertar o fazer literário do seu papel de mercadoria naquele contexto histórico específico. Não seria fácil para o poeta romântico produzir uma poesia que fosse totalmente livre das consequências da economia de mercado, e Poe sabia disso. Ainda que, ao expor a produção literária como uma produção de mercadoria, ele estivesse contribuindo para desmistificá-la, e assim de certa forma conseguindo materializar nela uma defesa da Verdade — que ele afirma ser necessária em um texto crítico —, ele continuava precisando jogar as regras impostas por aquele mesmo mercado que ele duramente critica porque dependia dele para obter renda. Ou seja, ainda que conseguisse figurar em sua obra literária algum tipo de sucesso nesse de empreendimento, o artista precisaria construí-la como objeto vendável, ou passaria fome. Essa contradição aparece no conto no trecho que diz que os livros são o único luxo de Dupin: “Books, indeed, were his sole luxuries, and in Paris these are easily obtained”⁶ (POE, 1985, p. 248). Os livros aí representam a cultura como possibilidade de experiência que ofereceria a Dupin uma alternativa à realidade em que suas condições materiais decadentes lhe colocavam. Essa alegoria é delineada ao longo de toda a primeira parte do conto, em que o narrador destaca o trabalho intelectual e a importância da capacidade analítica, e é ilustrada ou corroborada nas partes seguintes, que narram a atuação de Dupin.

Por um lado, podemos dizer que Dupin materializa um tipo de vitória do trabalhador sobre o sistema, pois não precisa se submeter: ele pode optar por trabalhar ou não, o sistema não lhe obriga a isso, diferentemente do que acontece a qualquer trabalhador normal, que depende da venda de sua própria força de trabalho para se sustentar. No entanto, a maneira como isso se dá com Dupin é, como já se falou, problemática: ele é o último filho de uma família rica, porém arruinada; o que lhe restou das propriedades de sua família, ainda que não seja muito, é o que lhe permite não precisar trabalhar. E isso só se dá por meio de um favor de seus credores. Assim, aquela “vitória” só é possível devido à sua origem e a um favor bem pouco provável dos capitalistas. Ele vence por meios que não estão disponíveis para a quase totalidade dos trabalhadores do mundo.

É a partir dessa conclusão que podemos comentar como se problematiza o significado de Dupin no conto: por um lado, ele materializa o próprio desejo do trabalhador que sonha com sua emancipação em relação ao capital, para ser livre e exercitar suas capacidades (mentais, analíticas, intelectuais, ou quaisquer outras) sem a

⁵ “furor agradável”. Tradução minha.

⁶ “Tinha na verdade um único luxo: os livros, que, em Paris, podem ser adquiridos a baixo custo”. (POE, 1997, p. 67).

necessidade de ganhar dinheiro em troca para poder sobreviver; desejo ainda mais agudo em tempos de grave crise, como o momento em que o conto foi escrito. Por outro lado, ele representa uma impossibilidade de figurar uma superação do sistema, uma saída para além dele, onde o trabalhador poderia finalmente realizar esse sonho. Na dificuldade de imaginar uma saída desse sistema, a situação material da vida de Dupin, que é a solução dada pelo conto para a contradição entre o desejo do trabalhador e a realidade social, é falha, inverossímil, chega a ser elitista, e, ao final, é possível dizer que não cumpre seu papel: com Dupin, o artista trabalhador não alcança sua emancipação efetiva.

Ao mesmo tempo, considerando que a atividade realizada por Dupin envolve a capacidade de compreender o mundo, é possível analisar alegoricamente o conto como a representação de tipos de leitores, diferentes entre si pela sua capacidade de compreensão das informações que se apresentam a eles. Dupin, sendo o personagem que faz a leitura das evidências que o leva a solucionar o caso, representa o leitor ideal; o narrador seria o leitor menos idealizado, pois na medida em que acompanha a investigação de Dupin, compreende e aceita sua solução depois que este dá suas explicações, mas não é capaz ele mesmo de enxergá-la sozinho, mesmo tendo acompanhado Dupin em suas leituras de jornal e na visita ao local do crime; já a polícia representa o leitor alienado, que não é capaz de estabelecer os nexos entre as informações recebidas, presa que é a uma técnica instituída, e que ainda menospreza a interpretação que lhe é apresentada dos fatos. Essa leitura alegórica contribui para a compreensão de Dupin como representação do artista, no sentido em que ele representa uma visão ideológica do artista como o homem capaz de acessar a Verdade, de fazer a leitura que decodifica o mundo de uma maneira que as outras pessoas não conseguem fazer. Joseph Conrad, no prefácio a sua obra de 1897, consegue colocar em palavras a missão que Poe, décadas antes, já considerava ser a missão do artista:

Minha tarefa que eu estou tentando realizar é, pelo poder da palavra escrita, fazê-los ouvir, fazê-los sentir — ou seja, antes de tudo, fazê-los *ver*. Isso — e nada mais, e isso é tudo. Se eu tiver sucesso, vocês encontrarão, de acordo com suas necessidades: encorajamento, consolação, medo, encanto — tudo o que exigirem — e, talvez, também aquele vislumbre da verdade pelo qual esqueceram de pedir. (CONRAD, 2006, p. 6. Tradução minha.)

Essa é justamente a ideia de artista romântico descrita por Raymond Williams. Em um contexto novo de produção para o mercado, no Romantismo surge uma nova e específica especialização para o papel do artista, que ele define a partir de uma citação de Adam Smith:

Em sociedades opulentas e comerciais, pensar ou raciocinar vem a ser, como qualquer outro emprego, um negócio particular, que é realizado por muito poucas pessoas, que fornecem ao público todo o pensamento e razão possuídos pelas vastas multidões que trabalham. (SMITH apud WILLIAMS, 1958, p. 34. Tradução minha.)

Segundo Williams, esse trecho de Smith descreve muito bem uma classe de pessoas que, a partir da década de 1820, passaram a ser chamadas de “intelectuais”⁷ — o surgimento dos trabalhadores intelectuais no período, comentado por Martin A. Kayman, já foi acompanhado também por uma visão ideológica deles como detentores de poder social (KAYMAN, 2003, p. 43). O trecho descreve também o novo contexto de especialização do artista, cujo trabalho, bem como o conhecimento, passa a ser comprado, como qualquer outra mercadoria. Tal especialização é resultado direto do estabelecimento do mercado editorial comercial — instância que Edgar Allan Poe conhecia bem. Segundo Williams, o romance surgiu em um contexto que já era marcado por essas contradições, e por isso já surgiu como uma mercadoria. Podemos adicionar à sua observação que o surgimento do conto na América no século XIX se dá da mesma maneira, embora com uma especificidade importante: a extensão do conto, especialmente conforme preconizada por Poe, atende à necessidade do consumo rápido, que por sua vez serve a um interesse do mercado e atende a uma nova experiência social do público leitor, cada vez mais impregnada pela vivência dinâmica da urbanidade. Assim, o conto se estabelece como uma mercadoria que, embora assim como o romance sirva aos interesses do mercado, marca um tipo de especialização ainda mais específica do escritor.

Como consequência da nova forma de pensar a arte, surgem duas mudanças importantíssimas também comentadas por Williams:

primeiro, uma ênfase na natureza especial da arte-atividade como um caminho para a “verdade imaginativa”, e, segundo, uma ênfase no artista como um tipo especial de pessoa. (WILLIAMS, 1958, p. 36. Tradução minha.)

Em “The Murders in the rue Morgue”, fica claro que Dupin é o personagem que materializa no conto exatamente essa visão de artista, o qual, por meio de sua capacidade excepcional de explicar a realidade, representa essa capacidade que se esperava que o artista romântico tivesse de acessar conhecimentos que os humanos em geral não conseguem. De certa forma, é possível compreender a contradição intrínseca ao tipo de emancipação proposta na figura de Dupin como um problema da própria visão romântica de artista e, portanto, a impossibilidade de figuração de uma realidade fora das amarras impostas aos trabalhadores pelo modo de produção capitalista se

⁷ Aspas de Williams.

constitui como uma dificuldade constituída historicamente, e não como um defeito peculiar à obra de Edgar Allan Poe.

À emancipação problemática do artista representada pelo detetive, soma-se o fato de que todo o emprego de sua técnica leva Dupin a descobrir que o assassino era um orangotango, e tal descoberta é o resultado, ou efeito, de seu trabalho. Isso constitui uma dialética entre o processo, cuja descrição é muito valorizada no conto, e o produto, que é ironizado. O que Dupin descobre é que, a rigor, não é possível dizer que há um culpado pelos crimes narrados em “The Murders in the rue Morgue”; aliás, as terríveis mortes das L’Espanaye sequer são crimes em sentido estrito. O trabalho de Dupin, que é um trabalho sem sentido no contexto do capital, porque desligado da necessidade material, produz um resultado igualmente sem sentido.

Dentro dessa alegoria, ganha especial importância a polícia, que efetua o trabalho seguindo regras estabelecidas como um esquema, cujos resultados frequentemente são insuficientes. Ora, o inimigo que o escritor precisa sobrepujar é o próprio sistema, que impõe a ele um ritmo que é estranho ao trabalho criativo, e além de tudo transforma em mercadoria o fruto de seu trabalho — bem como sua própria força de trabalho. A obra de Edgar Allan Poe, inclusive o conto aqui analisado, é em certo sentido uma reação, ou um tipo de resposta do escritor a essa contradição. E na experiência de Poe, a instância social que materializava a força desse sistema era a própria indústria cultural literária do século XIX norte-americano, cujo discurso se elaborava especificamente no trabalho dos críticos literários da época, os quais empenhavam-se em publicar coletâneas e mais coletâneas com o que consideravam o melhor da produção literária do país, buscando estabelecer o cânone nacional e, por meio dele, definir um sentido de unidade nacional por meio da cultura — unidade essa ameaçada pelas contradições geradas em torno da questão da escravidão no país. A atitude da polícia no conto, descrita como um tipo de atitude enganadora por meio do adjetivo *cunning*⁸, concretiza, dentro do conto, o mesmo mecanismo corrupto que marcava as relações entre editores, organizadores de coletâneas e poetas da época. Portanto, é possível concluir que a falsa ideologia construída pelo discurso dessa crítica comprada entra na construção alegórica do conto justamente na constituição da polícia como instituição incompetente e mal-intencionada. Embora seja derrotada no conto, a polícia continua existindo, com o mesmo papel que tinha antes. É também nesse sentido que podemos dizer que a proposta contida no personagem de Dupin não é exatamente uma solução, porque não propõe uma reorganização social que pudesse definitivamente eliminar a polícia e tudo o que ela representa. O mercado é um dado de realidade para Poe, e ele não conseguia imaginar o que haveria fora disso. A vitória de Dupin é apenas uma vitória individual e pontual.

Apesar da longa exposição, no conto, de todo o processo de investigação de Dupin, a narrativa gera, de uma forma geral, uma expectativa em torno da resolução do

⁸ O significado da palavra *cunning* foi pesquisado no *Longman Dictionary of Contemporary English*. Pearson Education, 2003. O dicionário define a palavra como “a habilidade de conseguir o que se quer enganando pessoas de forma inteligente”. Tradução minha.

enigma sobre a identidade do assassino. De fato, ao final do conto, depois de toda essa exposição, o que o leitor encontra efetivamente é tal resolução. A forma do conto, portanto, embora se destaque por um enfoque no processo de produção, raro na literatura, com a entrega do produto — a solução — ao final, não evita o efeito de objetificação desse processo. Com isso, o trabalho de Dupin termina tão mercadorizado quanto o do poeta que trabalha sob o capital: o conto termina com a entrega da solução do mistério, resultado da investigação; seu processo já não necessariamente desperta curiosidade depois que já se conhece seu *efeito*, o qual, de certa forma, pela própria expectativa gerada pela narrativa, se torna o verdadeiro objetivo da leitura⁹. Nem mesmo o crime em si interessa tanto em um conto de detetive como este. Segundo afirma Ernest Mandel,

As histórias de detetive originais, então, eram altamente formalizadas e muito distantes do realismo e do naturalismo literários. Porém, mais do que isso, elas não eram sobre o crime como tal. O crime era uma armação para um problema a ser resolvido, um quebra-cabeças a ser montado. (MANDEL, 1985, p. 15. Tradução minha.)

O rigor formal do conto, mencionado na passagem de Mandel, e princípio importante segundo o próprio Edgar Allan Poe, acaba também por constituir o trabalho do detetive em mais uma mercadoria, algo a ser consumido na forma da resolução do problema, ao final da narrativa. Segundo Ernest Mandel, essa é uma característica formal comum das histórias de crime (Cf. MANDEL, 1985, p. 17)¹⁰. Com isso, a forma do conto, estruturada em torno da apresentação de um produto final, a um só tempo reflete e é reflexo dos processos de produção da vida objetiva, revelando o caráter de mercadoria tanto do trabalho do detetive quanto do trabalho do próprio autor.

Como escritor inserido no mercado literário norte-americano do século XIX, Poe sentia na pele que as leis do mercado, que se impunham definitivamente ao seu trabalho, como a todos os outros que se desempenhavam em seu país, não seriam tão facilmente sobrepujadas. Ele poderia humilhar críticos literários e poetas de seu tempo em suas resenhas, mas todo o seu esforço não produziria mais do que meros arranhões no sistema. Talvez a história do detetive-herói, conforme desenvolvida em “The Murders in

⁹ Fredric Jameson afirma o mesmo sobre a história de detetive, a qual para ele é algo que se lê pelo seu final, o qual também se torna absolutamente insignificante, já que é, antes mais de nada, fictício (Cf. JAMESON, 1992, p. 132). Essa insignificância da resolução do mistério é ainda mais gritante em “The Murders in the rue Morgue”, em que, como já dissemos, o “assassino” cuja identidade é o grande mistério a ser solucionado é, afinal, um orangotango.

¹⁰ Embora usem palavras diferentes para expressar essa opinião, os críticos que se ocuparam de estudar as histórias de detetive apontam esta característica como o seu principal problema formal. O próprio Ernest Mandel, que realizou um dos estudos mais sérios sobre o assunto, começa seu livro quase pedindo desculpas ao afirmar que gosta desse gênero de literatura. No presente trabalho, como esperamos que já tenha ficado claro, uma avaliação depreciativa do gênero por conta de sua forma reificada não é interessante, simplesmente porque desta maneira não se historiciza a forma literária.

the Rue Morgue”, não conseguisse abarcar a complexidade da situação do escritor na sua realidade social e econômica. Por pelo menos uma razão isso pode ser verdade: como já dito anteriormente, o resultado do trabalho de Dupin permanece tão mercadorizado e de acordo com as regras do sistema quanto o do poeta que entrega seu poema para ser publicado. Nós conhecemos melhor o processo seguido por Dupin, é verdade, do que o do poeta. Mas a própria forma do conto, ao levar a uma solução que resolve toda a tensão gerada ao longo desse processo, faz com que ele deixe de ser importante por si só, e passe a interessar pelo fato de que leva a uma solução. Poe escreveu outros dois contos de detetive: “The Mystery of Marie Rogêt” (1842) e “The Purloined Letter” (1844). Cada um apresenta importantes mudanças nesta forma narrativa, algumas delas com consequências para a figuração da relação dialética entre a representação literária do processo e a de seu produto. A persistência de Poe no trabalho com esse gênero indica, portanto, a continuidade do embate do escritor com essa contradição específica.

Referências

CONRAD, J. Preface. In: CONRAD, Joseph. **The nigger of the Narcissus**. Stockbridge: Hard Press, 2006.

JAMESON, F. Reification and Utopia in Mass Culture. In: JAMESON, Fredric. **Signatures of the visible**. Nova Iorque: Routledge, 1992.

KAYMAN, M. A. The short story from Poe to Chesterton. In: PRIESTMAN, Martin (ed). **Cambridge Companion to Crime Fiction**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, p. 41-58.

MANDEL, Ernest. **Delightful Murder: A Social History of the Crime Story**. Londres: Pluto Press, 1985.

POE, E. A. Our amateur poets. In: **Grahams's Magazine**, Filadélfia, Agosto de 1843. Disponível em: www.eapoe.org. Acessado em: 21/09/2010. Tradução minha.

-----, **Selected Works**. New York: Gramercy Books, 1985.

-----, The Philosophy of Composition. In: LEITCH, Vincent B. (ed.) **The Northon Anthology of Theory and Criticism**. New York & London: W. W. Norton & Company, 1993, p. 743.

-----, **Ficção completa, poesia e ensaios**. Tradução e organização de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

WILLIAMS, R.. The Romantic Artist. In: WILLIAMS, Raymond. **Culture and Society**. New York: Harper & Row, 1958, p. 30-48.

ABSTRACT: The detective story represents the development of new working relations which were consequences of the advance of the productive forces of the times when the form was created. Edgar Allan Poe (1809-1849) was an artist who lived intensively the experience of facing the demands of the market imposed to his creative work and which then constituted the very material conditions in which he worked — all that in a period in which the Romantic ideology of the artist as a superior kind of being was structured and diffused. It is exactly this position of the artist in this historical context which is the theme in “The Murders in the rue Morgue”.

KEY WORDS: Detective story. Edgar Allan Poe. Work.

La Singularidad Cualsea y el Estado Moderno en Dos Novelas de Carlos Liscano

The Whatever-singularity and the Modern State in Two Novels of Carlos Liscano

Juan Pablo Chiappara¹

RESUMO: Interessa-nos refletir sobre como os romances de Carlos Liscano *El camino a Ítaca* (1994) e *La ciudad de todos los vientos* (2000) manifestam a emergência de uma forma de lidar com a identidade nacional e com os Estados modernos que pode ser analisada em contraponto com o conceito de singularidade qualquer proposto por Giorgio Agamben em *A comunidade que vem* (1990). Depois de treze anos de cárcere político em seu país e dez de autoexílio na Suécia, o uruguaio Carlos Liscano decide voltar a viver na sociedade uruguaia. Dita decisão pode ser rastreada na leitura dos dois romances mencionados, onde cremos que o autor cava e constrói a possibilidade de retorno a um país que parece construir à sua medida, resgatando elementos não oficiais da cultura identitária e estabelecendo fortes vínculos entre a possibilidade do ficcional e da vida cotidiana.

PALAVRAS-CHAVE: Singularidade qualquer. Estado Moderno. Romances Carlos Liscano.

En este trabajo convergen dos novelas del autor uruguayo Carlos Liscano y un ensayo filosófico de Giorgio Agamben. Las novelas son *El camino a Ítaca*, de 1994 y *La ciudad de todos los vientos*, del 2000 y *La comunidad que viene* de 1990 el ensayo. Las reflexiones que propongo a partir de ese cruce de lecturas tienen que ver con la forma como las tres obras plantean su relación con, y su inserción en, el imaginario cultural y literario nacional, cada una desde su ámbito discursivo, el literario y el filosófico, respectivamente.

Agamben conceptualiza la singularidad cualsea a través de una sucesión de diecinueve piezas cortas lapidadas con un lenguaje austero y, por momentos, poético. Para presentarla recurre a estrategias argumentativas diferentes. En primer lugar, el tono es alusivo y se apoya en conceptos sacados del pensamiento medieval² así como de una mirada filosófica contemporánea del lenguaje; en segundo lugar, utiliza estrategias discursivas que dialogan

1

Dr. em Literatura Comparada (UFMG). Professor Adjunto DE no Departamento de Letras da Universidade Federal de Viçosa (UFV).

2

El propio concepto de cualsea lo toma de Gerson ben Juda (960-1240), para quien “(...) lo inteligible (...) no es ni el universal ni el individuo en cuanto comprendido en una serie, sino ‘la singularidad en cuanto singularidad cualsea’”. (AGAMBEN, 2006, p. 11).

explícitamente con ejemplos literarios – cita a Kafka, a Robert Walser y a Melville –; y, en tercer y último lugar, utiliza como estrategia un lenguaje de trasfondo político cuando remite a los acontecimientos de Tienanmen ocurridos entre abril y junio de 1989 en Pekín.

Para intentar definir de forma concisa qué es una singularidad cualsea tal como la presenta Agamben conviene ponerla en contacto con el concepto de vida nuda, del mismo autor. Para el pensador italiano la singularidad cualsea ofrece un camino teórico para dismantelar la hipocresía de la supuesta sacralidad de esa vida nuda (desnuda), la cual él mismo teorizará posteriormente en *Homo Sacer. El poder soberano y la vida nuda*, pero que ya está en juego en este libro de 1990, como es posible observar en el siguiente fragmento que nos conduce a la cuestión clave que proponemos sobre las dos novelas mencionadas antes:

Un ser que fuese radicalmente privado de toda identidad representable sería para el Estado absolutamente irrelevante. Esto es cuanto tiene que esconder, en nuestra cultura, el dogma hipócrita de la sacralidad de la vida desnuda y las vacuas declaraciones sobre los derechos del hombre. (...) La singularidad cualsea, que quiere apropiarse de la pertenencia misma, de su ser mismo en el lenguaje, y declina por esto toda identidad y toda condición de pertenencia, es el principal enemigo del Estado (AGAMBEN, 2000, p. 70-71).

Como contrapartida a esa relación sombría que Agamben denuncia, en un escenario donde existiesen singularidades cualsea “el ser tal que, sea cual sea, importa” (AGAMBEN, 2000, p. 11). Ese principio, si de hecho fuese posible encarnarlo, sería la demostración de la existencia de un valor efectivamente sagrado de la vida humana en la relación que el Estado mantiene con sus ciudadanos, y ya no el valor de sagrado como *sacer*, tal como lo propone Agamen, o sea, como “(...) aquel que ha sido excluido del mundo de los hombres, y que, no pudiendo ser sacrificado, es lícito matarlo sin cometer homicidio” (AGAMBEN, 2000, p. 70). Así, considerando la lealtad que cada uno le debe a la organización estatal y que ésta le demanda a cada uno, una persona que se autoexcluyese y se privase de tener (y privase al grupo de adjudicarle) una identidad representable en términos de pertenencia religada por una lealtad nacional, se situaría en el espacio del tejido social que ocuparía una singularidad cualsea.

El uso del imperfecto del subjuntivo por Agamben debe ser notado ya en la primera cita mencionada. El pensador se mantiene en el plano de lo hipotético o irreal al usar ese tiempo y modo verbales pero, de hecho, en su abordaje político, cuando habla de los acontecimientos de Tienanmen, ocurridos tan solo un año antes de la publicación de la obra comentada, escribe lo siguiente y son éstas, además, las últimas palabras del ensayo: “Allí donde estas singularidades manifiesten pacíficamente su ser común, allí habrá una Tienanmen y, antes o después, llegarán los carros blindados” (AGAMBEN, 2000, p. 71). De todos modos, no es casualidad que la mayoría de los ejemplos optimistas, podría decirse, Agamben los encuentre en obras literarias. No queríamos, sin embargo, que se dedujese de ello que nuestros presupuestos teóricos van en la dirección de adherir sin reservas a lo que podemos

llamar una función meramente representacional de la literatura, sino que al mismo tiempo, cuando pensamos a partir de la presencia de singularidades cualsea en obras literarias, pretendemos ir más allá de una presencia que se justifique tan solo en mundos imaginarios. En efecto, lo que proponemos es una visión pragmática del texto literario, tributaria de Jorge Luis Borges y expresada por Ricardo Piglia en los siguientes términos: “La literatura también es eso: una relación con la experiencia donde uno está al mismo tiempo viviendo y registrando.” (PIGLIA, 2013) La lectura que hacemos de esta cita es la de una fundamentación teórica de lectura de lo literario que no supone una transferencia límpida de experiencias extraliterarias hacia dentro del texto literario, sino que al contrario, la escritura ficcional se da como una experiencia particular en sí, cuya especificidad es el registro escrito con un lenguaje que vincula sesgadamente la experiencia extraliteraria al texto. En ese sentido, la forma de representación sería algo opuesto a lo que registraría una máquina que pudiese captar la realidad experimentada en su esencia absoluta y sin recortes, una máquina-Funes, podríamos pensar (en referencia al famoso personaje borgeano), lo cual, en definitiva, nos aproxima de una perspectiva pragmática de lectura.

Pero la pregunta apremiante en este momento es: ¿cómo funcionaría una singularidad cualsea? La misma no adquiere su identidad de una pertenencia a un colectivo como por ejemplo el hecho de ser socialista, argentino, uruguayo, musulmán, rojo. Más bien se sitúa en un espacio social que es un afuera – en relación a un grupo que se puede considerar estable, integrado y autorepresentado –, pero con las características borrosas de un umbral o una aureola, metáfora que usa Agamben (2006, p. 47-49). Sucede que, como el autor sitúa la discusión en la perspectiva clásica del problema de los universales y los particulares, tal vez sea el fragmento “Ejemplo” uno de los que mejor dilucide algo fundamental para definir la singularidad cualsea y algo cardinal para lo que nos proponemos analizar de las obras literarias en cuestión.

En concreto, como la propone Agamben, el ejemplo en tanto que forma vale por cualesquiera y todos los casos del mismo género; pero el ejemplo, al que se le reconoce una forma particular real, tiene a su vez la característica de que, siendo un caso particular real, no puede valer en su particularidad. Esto, según el autor, porque: “El ser ejemplar es el ser puramente lingüístico.” (AGAMBEN, 2000, p. 16) Ejemplo en griego es paradigma, o sea, literalmente ‘lo que está ahí al lado’, fuera de la serie. De este modo, el ejemplo queda excluido, en rigor, tanto de los universales como de los particulares. Esa es, metafóricamente, la condición de una singularidad cualsea, en la medida en que no se alinea a una comunidad como perteneciente a ella y, al mismo tiempo, rechaza su individualidad de sujeto, esa esencia de la arquitectura filosófico-cultural de la Modernidad. Para entender esa vuelta de tuerca que significa el alejarse de la noción romántico-moderna de sujeto es necesario recurrir al fragmento “Sin clases” donde Agamben propone que:

(...) si los hombres pudiesen no ser así, en esta o aquella identidad biográfica particular, sino ser solo *el* así, su exterioridad singular y su rostro, entonces la humanidad accedería

por primera vez a una comunidad sin presupuestos y sin sujetos (...) (AGAMBEN, 2000, p. 55).

Este pensamiento radical debe ser sin duda entendido como una propuesta teórica para superar efectivamente la Modernidad, ese modelo de libertad que en su vientre lleva siempre la posibilidad de oprimir y aniquilar la diferencia, y que en el ápice de su esplendor nacionalista llevó a las atrocidades, no diríamos ya conocidas por todos porque no lo son, ya sea sencillamente por ser ignoradas, por falta de información, por frivolidad o por no querer/poder reconocerlas como atrocidades, en el peor de los casos. Si una sociedad sin sujetos nos puede parecer utópico o algo incomprensible – inclusive a los portavoces del concepto de postmodernidad, muchas veces usado de forma vacía y automática –, es en otro tipo de organización de la vida humana como lo es la ficción literaria donde podemos encontrar maneras de acercarnos a una realidad en la que, aunque sea de forma parcial, la singularidad cualsea se insinúa. La literatura atrae la mecánica del ejemplo agambeniano, aunque vale aclarar que ella no es ejemplar en el sentido moral de la palabra, sino que atrae dicha mecánica en el sentido estricto de que: “Ejemplar es esto que no viene definido por ninguna propiedad excepto la de ser dicho. No el ser-rojo, sino el ser-*dicho* rojo” (AGAMBEN, 2000, p.16).

La obra de Liscano en general está absolutamente atravesada por la experiencia de la represión estatal. Hablar de una y de otra es hablar de los últimos cincuenta años de la historia uruguaya. Liscano nació en 1949 y a fines de los años sesenta se volvió un militante formal del MLN-T (Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros), grupo fundado en 1963 cuyo objetivo era llevar el país a una revolución que instaurase un gobierno de izquierda no necesariamente socialista. Una de las finalidades de esta organización era nacionalizar el país, que estaría siendo desnacionalizado por la entrada de intereses económicos extranjeros. Esta propuesta era heredera de ideas que venían gestándose desde comienzos del siglo XX en grupos sindicales, anarquistas e intelectuales que se enfrentaron a las fuerzas conservadoras instaladas en el poder estatal desde la independencia. El proceso de alzamiento e insurrección armada, que se dio en el contexto de la Revolución Cubana y de la Guerra Fría, acabó en un golpe de Estado, en 1973, que duró doce años, volviéndose al régimen democrático en marzo de 1985. Carlos Liscano fue preso político de 1972, algunos meses antes de que empezara la dictadura, hasta marzo de 1985, siendo uno de los últimos presos a ser liberado.

Es importante resaltar, a su vez, que si la izquierda mencionaba en sus justificaciones una necesidad de nacionalizar o no permitir la expropiación de lo nacional por intereses multinacionales, también la Dictadura Militar utilizó el mismo argumento; para ella, se trataba de la necesidad de defender la Nación y el Estado de la injerencia de intereses extranjeros, en particular de la Unión Soviética y del Comunismo. En nombre de esto, se entró en un régimen

de terror, donde los derechos humanos fueron violados, desapareció gente, niños fueron robados, hombres y mujeres torturados y asesinados, en fin, mucho de lo que ocurre en un régimen autoritario nacionalista, como lo han sido tantos a lo largo del siglo XX, como lo siguen siendo hoy muchos en todo el mundo y, la mayoría, con el apoyo militar, político y económico de aquellas que se presentan como las grandes democracias del mundo. Concretamente, hoy en día se conoce fehacientemente la participación de los Estados Unidos de América en el entrenamiento de inteligencia y técnicas de tortura a policías y militares uruguayos y de otros países de América Latina.

En el caso uruguayo, antes mismo del Golpe de Estado había sido instalado un *estado de excepción* a través de las llamadas Medidas Prontas de Seguridad, que están previstas en la Constitución uruguaya y que fueron utilizadas por varios gobiernos a lo largo del siglo XX. Sin embargo, entre 1968 y 1973, durante los gobiernos de Jorge Pacheco Areco y Juan María Bordaberry, se implementaron con gran recurrencia y acarrearón una represión durísima, inclusive con muertes de civiles, estudiantes y trabajadores.

Las consecuencias de este proceso, además de la cárcel sistemática y arbitraria que sufrieron muchos uruguayos, tuvo como corolario clave un proceso de exilio que, primero fue obligatorio para muchos y, después, durante la dictadura e inclusive ya en democracia, fue voluntario, sobretodo el autoexilio de jóvenes por problemas de falta de trabajo y por una cuestión cultural mucho más profunda de la cual, precisamente, surge una obra como la de Carlos Liscano, quien tendrá su experiencia de exiliado, ya que en 1985, puesto en libertad, decide irse a Suecia, donde vive hasta 1996, año en que se radica nuevamente en Uruguay. Por lo tanto, podemos afirmar que Carlos Liscano fue protagonista de las dos experiencias que marcaron más profundamente a la cultura uruguaya en el último medio siglo: la cárcel y el exilio.

En Liscano, la relación entre la violencia y la escritura está presente desde el momento en que empieza a escribir, o sea, durante un período de reclusión en un calabozo del Penal de Libertad (no en la celda) al que los presos llamaban “la isla”, dadas las condiciones de aislamiento y reclusión total.³ En ese espacio exiguo y hediondo donde la represión del Estado hostigaba aún más cruelmente a los detenidos empieza su obra sin lápiz ni papel: “De repente, ese día de 1980, no estuve más solo. Éramos dos: yo, el que siempre había sido, y el otro, el que yo inventaba para controlar mi delirio, quien empezó en seguida a delirar por su cuenta.” (LISCANO, 25/05/2007). A principios de 1981, ya en su celda y a escondidas, iniciaría el registro de esa experiencia de escritura mental nacida en el aislamiento total y en condiciones inhumanas. El resultado, después de varias peripecias durante años, fue la novela *La*

3

En el libro *El lenguaje de la soledad* describirá este lugar así: “La isla era el lugar donde se metía a los presos que infringían el reglamento (...). No se podía hablar nunca. No había luz, el agua para beber era racionada por los militares. (...) El agua corría por las paredes y por el suelo, el viento soplaba por un hueco a la altura del techo. Dos veces por día se abría la puerta y le entregaban al preso un plato de aluminio con comida hirviendo. A los cinco minutos lo retiraban.” (LISCANO, 2000b, p. 30)

mansión del tirano, que atestigua su victoria contra la represión feroz, la tortura física y la psicológica.

De 1972, cuando tenía 23 años y la policía allana su domicilio para llevárselo preso, hasta 1996 pasan 24 años en que Liscano vive fuera de la sociedad uruguaya. Las novelas *El camino a Ítaca* (1997) y *La ciudad de todos los vientos* (2000a) focos de este trabajo, son la elaboración de su regreso a casa y el “cierre” de ese ciclo; la primera lo es de forma menos evidente y la segunda de forma mucho más intencional. Será necesario partir de un análisis de esta última para leerla en contrapunto con la primera e ir aclarando el papel que cada una juega en ese regreso literario y biográfico de Liscano al Uruguay. Como escritor, el autor cava en ellas la posibilidad de reinstalarse en su país de origen, algo que es mucho más difícil de lo que se supone para cualquiera que ha tomado una distancia tan grande como lo son veinticuatro años, pero todavía más para alguien que de esos años todos ha pasado trece en una cárcel política y diez en un mundo tan extranjero culturalmente al Uruguay como lo es Suecia.

Una vez considerado este contexto y el de la vida privada de Carlos Liscano, aunque someramente esbozados, no es difícil entender que su obra literaria está marcada por una relación umbilical con la violencia de Estado que se ejerció en Uruguay sistemáticamente desde comienzos de los años sesenta hasta 1985. Esta relación entre el autor, el Estado y la obra nos parece fundamental en el caso de las novelas analizadas.

Podemos, así, lanzar un primer puente de lectura con lo que insinuamos sobre las dos novelas mencionadas y el concepto explicitado de singularidad cualsea de Agamben.

Carlos Liscano, luego de trece años de cárcel política en Montevideo y diez de exilio en Suecia, vuelve al Uruguay, pero no lo puede hacer sin su (y en su) novela de regreso – como he llamado a *La ciudad de todos los vientos* en otro lugar (CHIAPPARA, 2011) –, donde deja claro en qué (y con qué) condiciones vuelve a su país de origen. La principal de esas condiciones plasmadas en la obra de ficción mencionada es provocar el desmoronamiento del mito artiguista – de José Artigas, considerado el “padre de la patria” – y de otros clichés de la cultura nacional, para armar una mitología personal con un fuerte trasfondo del Juan Carlos Onetti de *La vida breve* y del cuento “Un sueño realizado”.

Ese regreso había incubado en la anulación de la identidad uruguaya que Vladimir, el protagonista de su novela anterior, *El camino a Ítaca*, de 1994, había cargado por su periplo de inmigrante pobre en la Europa inmediatamente posterior a la caída del Muro de Berlín. En esa obra, a su vez, esa obliteración de la identidad nacional también se había pautado por la recurrente insistencia a lo largo de la novela de una escena de la *nouvelle* *El Pozo* – la escena de la barca, la cabaña y la mujer –, también de Onetti, escena ésta que apunta a la utopía de un lugar fuera del espacio común a la sociedad establecida y representa una búsqueda de

aislamiento y funcionamiento social a partir de una escala de valores hecha a la medida de los personajes, que de lo público desean transferirse a lo estrictamente privado.⁴

El regreso de C o Liscano (el protagonista tiene más de un nombre o es uno que se subdivide en dos), es remarcable en *La ciudad de todos los vientos*, el cual no se da por las ganas de poder volver a vivir como uruguayo, sino por el deseo de dejar de ser extranjero. Se trata de volver a una comunidad de gestos más o menos familiares, de lengua familiar y, como ha dicho Liscano varias veces, a una sociedad donde se puede vivir medio que de memoria, sin tener que explicar por qué se está allí o quién se es o de dónde, lo que, en contrapartida, implica el riesgo de siempre acabar identificándose con un origen lleno de clichés. Por eso, para que Liscano vuelva y esté, le es necesario intentar desaparecer detrás del anonimato, es decir, precisa confundir su condición de sujeto en un colectivo que le ayude a esconderse.

Por otro lado, no es mera casualidad el título del primer capítulo de *La ciudad de todos los vientos*: “De la alegría de haber nacido en el país que no existe.” Este título, que quizás le provoque ira o desconfianza a una parte de los uruguayos, revela, por el humor serio, dos verdades: una no dicha todos los días, pero que consiste en el hecho indiscutible de que Uruguay se ve a sí mismo como una comunidad que históricamente ha tenido dificultad para creerse un país o para sentirse una nación; y otra verdad, ésta dentro de la diégesis, que consiste en decir que los narradores de la novela expresan su felicidad por haber descubierto que el regreso, tan problemático para el exiliado en general y para el caso uruguayo en particular, no encierra ningún dilema moral ni ningún riesgo de desfasaje de identidad, ya que ese país al que se vuelve para el narrador no existe, sabiendo que aquí se le reconoce esta cualidad inusitada como algo positivo y en ningún caso angustiante o humillante, lo que ubica esta obra distante de la lógica moderna del Estado nacional fuerte y triunfante.

Esta forma de razonar hace de ese país imaginado y deseado un lugar singular en un mundo marcado fuertemente por un sentimiento nacionalista que no cede realmente en lo que se refiere a sus pretensiones de aumentar su prestigio y poder como nación a pesar de todos los esfuerzos por construir entidades políticas y culturales transnacionales, como es el caso de la Unión Europea o del Mercosur o aún de la Unasur. La impresión que acabamos teniendo, delante de las crisis económicas que han azotado y azotan a Europa es que los acuerdos político-económicos de integración no son capaces de mitigar la exclusión de los más débiles

Citamos una de las veces en que aparece la escena de la cabaña en la novela: “Me iba quedando dormido y empecé a entrever la vieja escena del bote que llega a la costa. (...) Es así. Yo llego en un bote, remando, a una aldea en la costa, donde hay una decena de cabañas desperdigadas. Atraco en el pequeño muelle de troncos. Amarro el bote. Hace un poco de viento, como siempre en la costa por la tarde. Me arrebujó en el abrigo, me ajusto la gorra de cuero y cargo el morral al hombro. Enseguida tomo un caminito entre los pastos, hacia la cabaña de cuya chimenea sale humo. Al llegar golpeo los pies en el porche, como siempre, para sacudirme la arena de las botas, luego entro. Hay una mujer sentada a quien nunca he conseguido verle la cara, porque está de espaldas a la puerta, mirando el fuego. Se sorprende y se da vuelta. Aquí falta siempre un trozo que no logro soñar, el momento en que ella se levanta para saludarme. Lo que sigue es así. Dejo el morral, cuelgo la gorra en el clavo detrás de la puerta y me quito las botas. Descalzo, me siento frente al fuego. La mujer me trae una bebida caliente y yo enciendo la pipa. No nos decimos nada, no es necesario. Ahí termina la escena y yo siento que eso es la paz que uno busca. Solo me falta verle la cara a la mujer (...).” (LISCANO, 1997, p. 18)

y el fortalecimiento de los más fuertes, que inclusive robustecen sus economías y los aspectos simbólicos de la nación en función de medidas de austeridad aplicadas a los que sufren más las consecuencias de la economía capitalista global, impulsada por la lógica de la integración. El ciclo es, cómo negarlo, perverso.

Para Liscano, quien desnuda esta lógica de forma oblicua y sutil al hablar del país que no existe, su lugar de regreso es un vacío a llenar y a conquistar, un desafío a la altura de una singularidad que no se ve a ella misma como un sujeto que quiera reivindicar derechos y que por lo tanto pretende ser pasible de que se le exijan deberes. De cumplir ya estaba hartos Liscano después de trece años de cárcel política impuesta por un Estado autoritario con lo que sabemos que eso implicó en nuestras dictaduras latinoamericanas.⁵

También Vladimir en *El camino a Ítaca* (la novela que es necesario leer en contrapunto con la anterior analizada para entender el regreso de Liscano) había tenido esa actitud refractaria hacia su nacionalidad y, sobre todo, al tener que someterse al poder soberano del Estado, aunque dentro de una perspectiva en la que no veía una salida del tipo radical que propone Agamben con el concepto singularidad cualsea. De hecho, Vladimir, al asumir la actitud extrema de una vida de no-sujeto, viviendo como un mendigo que deambula por Barcelona y termina en una plaza, solo, borracho, dando asco y completamente ajeno a cualquier posibilidad de integración en una sociedad como la moderna, que requiere disciplina y ascetismo con dosis de hedonismo consumista, no vislumbra aún la posibilidad que C o Liscano, personajes de la novela posterior, puedan construir su regreso al Uruguay y más concretamente a Montevideo y más concretamente a algunos lugares montevideanos y más concretamente a una esquina y más concretamente a un lugar que se construirá a lo largo de la narración como un país a la medida.

De hecho, *La ciudad de todos los vientos* es el lugar donde C y Liscano consiguen alcanzar el éxtasis de ser dentro de un afuera, o sea, en un umbral donde los límites fronterizos tienen la consistencia de una aureola. Por el peso que han sufrido de la opresión del Estado, estos personajes no son capaces de desear un destino que sea identificable con la historia de su patria. Por eso, en *El camino a Ítaca* ya había una absoluta negación (por omisión) del origen del protagonista emigrado a Europa, y en *La ciudad de todos los vientos* hay una desconstrucción de las referencias nacionales, lo que hará posible el regreso de los personajes (pero también del autor Liscano) al Uruguay, luego de veintitrés años alejado de la familiaridad que la sociedad uruguaya representaba para él. Los narradores y los personajes de Liscano atraen, así, esa característica de los seres que, habiéndose salvado de la condena – siendo sobrevivientes –, no se sienten parte de una comunidad por aquellos motivos que integran a la gran mayoría. En ese sentido, estos personajes ocupan otro lugar que Agamben usa como metáfora para hablar de la singularidad cualsea: un limbo social. Ni bienaventurados ni condenados, al fin y al cabo de muchos años de exclusión, los personajes

En *El lenguaje de la soledad* Liscano cuenta que en la entrada de la cárcel había un cartelito que rezaba “Aquí se viene a cumplir”, lo cual no deja de ser una cita al verso enfático del Himno nacional uruguayo “Sabremos cumplir”.

de Liscano revelan una voluntad que parece ser la de su autor: vivir como una singularidad del tipo cualsea haciendo valer su rostro y su *ser así*.

Lo curioso es que dicha condición de umbral es también una característica real del territorio uruguayo desde siempre, el cual históricamente careció de fronteras estables y aún carece, no necesariamente del punto de vista estrictamente territorial, sino por su configuración cultural, para nada específica. Quizás esta realidad histórica que sobrevuela la forma de pensarse como uruguayo sea también una coartada que vuelve posible que un autor como Liscano construya su identidad por medio de novelas que flirtean con la posibilidad de que Uruguay sea un país inexistente, una utopía al contrario de las utopías Romántico-modernas, que invirtieron todo su potencial en erigir países y Estados fuertes con fronteras impermeables.

Es necesario entender que de cierta manera, más allá del esfuerzo que se hizo en Uruguay por construir una idea fuerte de nación, siempre se debió luchar contra un fantasma que les hacía ver a los uruguayos que los límites identitarios eran poco definidos y que su cultura se extendía mucho más allá de las fronteras políticas, siendo posible reconocerse en costumbres, valores, hábitos, colores, olores, etc. que también prosperaban en los países vecinos. Es evidente, si observamos los hechos históricos que entierran sus raíces en el período colonial y, luego, si miramos lo acaecido en el período postindependencia del siglo XIX, que Uruguay es un país que no ha tenido desde su origen fronteras territoriales claras ni en lo simbólico, ni en lo cultural, ya que pertenece a una región macro ocupada por comunidades que corresponden a tres soberanías nacionales diferentes: Rio Grande del Sur (Brasil), Uruguay y el litoral argentino del río Uruguay y el Plata; dichas soberanías comparten una cultura signada fundamentalmente por una migración semejante, una cultura económica de hacendados y explotación extensiva de ganado, así como un substrato cultural indígena bastante homogéneo, que suscitó reacciones semejantes por parte de los colonos primero y de los republicanos después, a la hora de afianzar la patria, sin contar el género “literatura gauchesca”, a partir del cual se forjó buena parte de la identidad simbólica de esa región macrocultural en el siglo XIX y en las primeras décadas del XX. Si esa fluidez y permeabilidad regional son algo innegable desde siempre, también es cierto que se las reprimió a través de la construcción narrativa – literaria e historiográfica – a la hora de fortalecer la identidad una y monocultural que todo Estado Moderno se ha empeñado en construir.

Por lo tanto, es oportuno señalar que la forma como Liscano construye su regreso a Uruguay está basada en esa perspectiva cultural que subyace el imaginario uruguayo. A su vez, una prueba de que Liscano no está solo en esa empresa de desconstrucción es una novela que apareció a fines del 2012 en Montevideo, escrita por Ramiro Sanchiz, cuyo título es *La vista desde el puente*. Dicha novela está concebida en la base de una ucronía que consiste en el hecho de que Artigas vence la batalla de Tacuarembó (en 1820, contra los portugueses)⁶ y

en vez de irse al exilio en Paraguay, se vuelve un presidente tirano en una república anfiuruguaya, es decir, extendida a los dos lados del río Uruguay, que ocupa parte de lo que fue La Liga Federal, la cual estuvo constituida entre 1815 y 1820 por las provincias argentinas de Entre Ríos, Corrientes, Córdoba, Misiones y Santa Fe, por el actual Uruguay y por una parcela del sur del actual Río Grande del Sur. Esta novela nos parece relevante en la medida en que le pertenece a un autor muy joven (1978), que a pesar de construir una obra con un fundamento estético y cultural necesariamente diferente al que formó a un Liscano (1949) y a su generación, aún trabaja con este aspecto de la construcción imaginaria territorial nacional; esto nos parece una prueba de que el tema no está en absoluto dado por concluido en Uruguay, sino que sigue marcando y estimulando escritores a pensar en su reelaboración. Y si esto ocurre es porque es un tema que incomoda o por lo menos forma parte de aquello que también los más jóvenes quieren discutir, probablemente para partir de nuevas bases y fundar nuevos contratos culturales hacia adentro de la sociedad uruguaya.

Liscano organiza su regreso en *La ciudad de todos los vientos*, aunque, como dijimos, los tanteos por encontrar su lugar de origen ya hubieran empezado en *El camino a Itaca*. Para asentarse de nuevo en su patria precisaba que ésta le diese la garantía más importante que reclama aquel que ha vivido encerrado primero en una celda y luego en su obra: libertad.

Liscano vuelve en plenos años 90 cuando el Uruguay todavía vivía bajo una gran nube de silencio en relación al proceso de violencia de Estado que se desató en los años sesenta y duró hasta fines de los ochenta, incluso ya en democracia, en un país que desde el gobierno, pero con el apoyo popular de un plebiscito⁷, se negaba a reconocer el ultraje que había cometido durante el estado de excepción y la Dictadura, violando derechos y otorgándose el de aniquilar vidas arbitraria e impunemente. Lo que se escuchaba era: hay que olvidar y seguir adelante. La propuesta era tentadora para muchos porque a nadie le gusta vivir enredado en el dolor y la angustia. No obstante, desde el Estado se proponía el olvido como forma de ratificar la impunidad y con la pretensión (no corroborada por los hechos históricos desde que se fundó el Estado en 1830) de que lo sucedido era un paso en falso bastante insignificante para el país, el cual, en realidad poseería una historia áurea en la cual la libertad y los derechos siempre habrían primado.⁸

porte diplomático mediada por el árbitro internacional de aquella época: Inglaterra. A esta misión que dará nacimiento al Uruguay se la conoce como Misión Lord Ponsonby.

7

Hubo dos plebiscitos para votar la amnistía. Uno en 1989 y el otro en 2009. En ambos la mayoría votó por amnistiar los crímenes de los militares y policías. No obstante, en octubre de 2011 el gobierno de José Mujica aprobó en el Parlamento la derogación de la llamada Ley de caducidad, a través de la cual los crímenes cometidos por el Estado durante la dictadura no prescribirán, como ocurriría en noviembre de 2011.

8

Sin embargo, para quien fue víctima directa de los acontecimientos, si el olvido podía ser una opción personal, no era admisible que fuese una opción colectiva aún no lo es. Esta contradicción está presente en toda la obra de Liscano, marcada por una tensión entre la voluntad de ficción y el testimonio involuntario. Las novelas trabajadas en este capítulo confirman una característica general de su obra. A pesar del esfuerzo visible por no mimetizar la cárcel desde *La mansión del tirano*, obra fundadora de la poética de Liscano y escrita en reclusión, o en *Memorias de la guerra reciente*, otra novela donde el autor habla de su experiencia de la cárcel pero de forma simbólica y desplazada en la ficción, y, después, a pesar del esfuerzo por no hablar de su propio autoexilio en *El camino a Itaca*, Liscano no consigue borrar estas experiencias, sino que las mismas aparecen en el trabajo de elaboración y reelaboración de su escritura literaria, el cual se nutre en parte de un tironeo entre las ganas de olvidar y de hacer memoria, a mitad de camino entre lo consciente y lo inconsciente, y en parte en la estela de la tradición de la literatura universal, apostando siempre a la más genuina imaginación.

De cierto modo, como lo piensa Alfredo Alzugarat⁹, la obra de Liscano gira siempre alrededor de lo mismo. Esto es cierto si se entiende que lo mismo se da como resultado de una escritura afectada por el trauma. (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 73-74) A través de historias y personajes diferentes, se vuelve constantemente sobre aquello que permanece incomprendido pero quiere entenderse para poder descansar. Ese volver sobre el pasado se da a través de un tipo de escritura literaria que escenifica la creación de lo real. Siendo así, Liscano puede elegir guardar buena parte de “la realidad” del escritor en secreto, inclusive porque para él hay cierta obscenidad en querer contarla, como lo registra en *El furgón de los locos* (LISCANO, 2001). Dicho de otro modo, la ficción de Liscano cumple el objetivo de encriptar la realidad para atenuar el dolor que ésta provoca o provocó. Pero, al mismo tiempo, sin que sea contradictorio, la obra es el intento de organizar su vida y se constituye en lo que podríamos llamar conceptualmente un borrar, o sea, una escritura que “corrige” lo escrito anteriormente para encontrar/entender lo que, sea como sea, no se puede comprender definitivamente.

Por eso creemos que una de las características más notables de la obra de este escritor es imaginar escenas ficcionales en las que diversos personajes van revelando para sí y para el lector escenas enunciativas biográficas y la voz del propio Liscano, sin perjuicio de constituirse en obra de ficción fundada en la práctica literaria más significativa y genuina de

En 1831, el novel Estado uruguayo realizó su primer “gran hazaña” nacional: exterminó en una emboscada traicionera a casi todos los indios locales (charrúas), quienes aparecían como un estorbo para construir una República de derecho, igualitaria y fraterna. La primera gloria del Estado uruguayo fue un genocidio. Este episodio siempre fue minimizado en Uruguay ya que se substituyó la historia por un mito, el escrito por Juan Zorrilla de San Martín en *Tabaré* (1888), el indio mestizo e imposible de prosperar en el proyecto “civilizador” romántico-moderno que Uruguay emprendía a fines del siglo XIX.

Crítico y amigo de Carlos Liscano. Estuvo preso durante la dictadura militar uruguaya. Es autor del premiado libro *Trincheras de papel: dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (MONTEVIDEO: Trilce, 2007), que reúne un estudio muy amplio de lo que escribieron los presos en Uruguay en ese periodo.

los últimos cien años.¹⁰ El caso concreto de escribir *La ciudad de todos los vientos* le permite forjar un nuevo imaginario que diside de la versión oficial de la historia. Leemos esta novela como una tomada de posición y de palabra que se opone a la manera como el Estado Nacional Soberano uruguayo ha sido construido discursivamente desde su fundación. A su vez, como es necesario reconocer que no es posible desvencijarse por completo de la fuerza de gravedad que emana del Estado y negarlo categóricamente, es decir, como es bastante utópica la realización plena de una singularidad cualsea tal como la propone Giorgio Agamben, la novela de Liscano permite pensar en la posibilidad de hacer funcionar lo nacional en un espacio liminar abierto a la diferencia, lo que supone una forma menos opresora y amenazadora de la institución estatal que aquella que llevó a los excesos del nazismo y de todos los genocidios y autoritarismos que el siglo XIX y XX presenciaron.

Los versos del poema “La utopía del lugar”, de Carlos Liscano, pueden ser una buena forma de terminar este trabajo porque muestran el deseo de la singularidad cualsea ligado a la reflexión sobre la cultura nacional uruguaya, la cual creemos que está presente en las dos novelas analizadas:

Este país no está mal. Simplemente no está hecho porque en este sitio no se puede construir un país. Entonces, estamos en el país que no existe, donde reside la Utopía [...] Yo me fui diez años y volví porque quería vivir en la Utopía. (LISCANO, 2002, p. 50).

Referencias

AGAMBEN, G. *La comunidad que viene*. Trad. José Luis Villacanñas, Claudio La Rocca, Ester Queirós. Valencia: 2006.

AGAMBEN, G. *Homo Sacer*. O poder soberano e a vida nua I. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CHIAPPARA, J. P. *Ficciones de vida: La literatura de Carlos Liscano*. Montevideo: Caballo perdido, 2011.

LISCANO, C. *El camino a Ítaca*. Montevideo: Cal y Canto, 1997.

_____. *La ciudad de todos los vientos*. Montevideo: Planeta, 2000a.

_____. *El lenguaje de la soledad*. Montevideo: Cal y Canto, 2000b.

_____. *El furgón de los locos*. Montevideo: Planeta, 2001.

_____. *La sinuosa senda*. Montevideo: Caballo perdido, 2002.

_____. L'éternelle nostalgie du livre manquant, par Carlos Liscano. Trad. Jean-Marie Saint-Lu. *LeMonde.fr*, 25/05/2007.

PIGLIA, R. "Ricardo Piglia: 'La literatura es una relación con la experiencia donde uno está al mismo tiempo viviendo y registrando'". [www.lanacion.com](http://www.lanacion.com.ar/1531658-ricardo-piglia-la-ley-de-medios-hace-posible-que-haya-otras-voces). <http://www.lanacion.com.ar/1531658-ricardo-piglia-la-ley-de-medios-hace-posible-que-haya-otras-voces>. Consultado por última vez el 08 de abril de 2013.

SELIGMANN-SILVA, M. *O local da diferença*. São Paulo: Editora 34, 2005.

RESUMEN: Nos interesa reflexionar sobre cómo las novelas de Carlos Liscano *El camino a Ítaca*, de 1994, y *La ciudad de todos los vientos*, del 2000, manifiestan la emergencia de una forma de lidiar con la identidad nacional y con los Estados modernos que puede ser analizada en contrapunto con el concepto de singularidad cualsea propuesto por Giorgio Agamben en *La comunidad que viene* (1990). Luego de trece años de cárcel política en su país y diez de autoexilio en Suecia, el uruguayo Carlos Liscano decide volver a vivir en la sociedad uruguaya. Dicha decisión puede ser rastreada en la lectura de las dos novelas mencionadas donde creemos que el autor cava y construye la posibilidad del regreso a un país que parece construir a su medida, rescatando elementos no oficiales de la cultura identitaria y estableciendo fuertes vínculos entre la posibilidad de lo ficcional y la vida cotidiana.

PALABRAS CLAVE: Singularidad cualsea. Estado moderno. Novelas Carlos Liscano.