



REVISTA DE LITERATURA BRASILEIRA

Nº 48 / ANO 26 / 2013

BRASIL **BRAZIL**

A JOURNAL OF BRAZILIAN LITERATURE



Copyright © 2013 Brasil/Brazil

ISSN 0103-751X

BRASIL BRAZIL

BROWN UNIVERSITY

President

Christina H. Paxson

Provost

Mark S. Schlissel

Vice-President for Research

Clyde L. Briant

Dean of the Graduate School

David Savitz

Chair, Department of Portuguese and Brazilian Studies

Nelson H. Vieira

**Director of Graduate Studies, Department of Portuguese
and Brazilian Studies**

Leonor Simas-Almeida

**ASSOCIAÇÃO CULTURAL
ACERVO LITERÁRIO DE ERICO VERISSIMO**

Presidente

Luis Fernando Verissimo

Secretária-Geral e Tesoureira

Maria da Glória Bordini

Curador

Fernanda Verissimo

BRASIL BRAZIL

ENSAIOS/ESSAYS

- Cosmopolitismo(s): o dom da diferença**5
Renato Cordeiro Gomes
- Ler a cidade pela janela de um ônibus**27
Paulo Roberto Tonani do Patrocínio
- Dois irmãos: pós-pós-modernismo e a experiência possível**46
Cecília Rodrigues
- Teatros do corpo contemporâneo: as cenas e as artes
na obra de Adriana Varejão**72
Ângela Maria Dias
- Brazilian concrete poetry: making-of**90
Oto Dias Becker Reifschneider

ENTREVISTA/INTERVIEW

- À sombra da romãzeira: uma conversa com Milton Hatoum**104
Cecília Rodrigues

RESENHAS/REVIEWS

- Ana Maria Machado. *Infâmia***113
Marisa Lajolo
- Daniel Galera. *Barba ensopada de sangue***115
Kim Amaral Bueno
- Robert Patrick Newcomb. *Nossa and Nuestra America:
Inter-American Dialogues***119
Tracy Devine Guzmán
- Lúcia Helena. *Náufragos da esperança:
a literatura na época da incerteza***125
Opázia Chain Feres
- Miguel Sanches Neto. *A máquina de madeira***129
Jair Ferreira dos Santos
-

Editors/Editores

Nelson H. Vieira (Brown University)

Fernanda Verissimo (Associação Cultural Acervo Literário de Erico Verissimo)

Regina Zilberman (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Associate editors/Editores associados

Luiz Fernando Valente (Brown University)

Maria da Glória Bordini (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)

Graphic Design

Flávio Wild

Electronic editing/Edição eletrônica

Suliani Editografia Ltda.

Copy editing/Revisão de provas

Flávio Lerner

Editorial board/Conselho editorial**USA**

Candace Slater (University of California at Berkeley)

Earl Fitz (Vanderbilt University)

Nicolau Sevcenko (Harvard University)

Paul Dixon (Purdue University)

Renata Wasserman (Wayne State University)

Susan Canty Quinlan (The University of Georgia)

BRASIL

José Luís Jobim (Universidade Estadual do Rio de Janeiro)

Marisa Lajolo (Universidade Presbiteriana Mackenzie)

Renato Cordeiro Gomes (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro)

Tânia Rösing (Universidade de Passo Fundo)

Wander Melo Miranda (Universidade Federal de Minas Gerais)

Zahidé Muzart (Universidade Federal de Santa Catarina)

COSMOPOLITISMO(S): O DOM DA DIFERENÇA

Renato Cordeiro Gomes

PUC-Rio/CNPq

O cosmopolitismo é uma aventura e um ideal.

Kwame Anthony Appiah

Abstract: An Eurocentric conception of cosmopolitanism is questioned by thinkers as Kwame Anthony Appiah, Walter Mignolo, Silviano Santiago among others, to search possible resemantizations of the term in the contemporary context, marked by the globalization, the multiculturalism and the expansion of the new technologies of communication. Considering this confrontation of comopolitanisms, this paper inquires how are interpretations of Brazil, at the beginning of the twentieth century, when the tensions between cosmopolitanism and nationalism had grown up. This research, on the other hand, aims to confront such interpretations with those that appear at the beginning of twentieth-one century, when the nation is anymore the center of a system of signification, at heterogeneous time and of globalization, when it is possible to speak in “cosmopolitismo do pobre” (subaltern cosmopolitanism) formulated by Silviano Santiago.

Keywords: Cosmopolitanism; globalization; network society; subaltern cosmopolitanism; nacionalism.

1 O cosmopolitismo como desafio

O mundo do qual falo é absolutamente heterogêneo.

Jacques Derrida

No contexto contemporâneo, o conceito de cosmopolitismo foi substituído por globalização, ou mesmo multiculturalismo (ambas as palavras de circulação mais recente, de meados do século XX, nas acepções que nos interessam)? Talvez não fosse ocioso indagar. A questão agudiza-se ao considerarmos alguns fenômenos, além da dramática atualidade internacional, como a progressiva pluralização do território gerada pelas mídias, com o advento das redes digitais e da hibridação entre informação e território, ou ainda a crise do “Estado-nação moderno como uma organização compacta e isomórfica de território, etnia e aparato governamental” (Appadurai, 1997: 34), as formas de circulação de pessoas características do mundo contemporâneo – do turismo à imigração, às diásporas por causas diversas (“o movimento humano costuma ser decisivo na vida social”, p. 35) – que podem ser relacionadas ao que Appadurai denomina “cartografias pós-nacionais”.

Observando tais fenômenos, o filósofo inglês-ganense Kwame Anthony Appiah, no livro *Cosmopolitanism: Ethics in a world of strangers* (2006; ed. em espanhol, 2007), procura nomear o processo pelo qual podemos não só influir nas vidas de todo o planeta, mas também aprender sobre a vida que se desenvolve em qualquer lugar, o que é possibilitado pela rede de informação mundial: o rádio, a televisão, os telefones, a Internet, as redes sociais..., proporcionado pela expansão de novas tecnologias e pelo acesso a esses aparatos por um número cada vez maior de cidadãos (fala-se em inclusão digital). Ao descartar os termos “globalização” (por hoje abarcar tudo e nada por sua vez) e “multiculturalismo” (“termo deformador, que frequentemente designa a enfermidade que pretende curar” – 2007: 16), Appiah opta pelo termo “cosmopolitismo”, mesmo frente ao seu polêmico significado, que pode sugerir uma desagradável atitude de superioridade ante o supostamente provinciano (preconceito que todos nós cometemos com certa frequência).

As acepções de cosmopolitismo e seus correlatos, nos dicionários, permitem estabelecer alguns traços semânticos, que, de uma forma ou de outra, se articulam nas configurações do(s) cosmopolitismo(s) e na sua aclimação aos espaços e às temporalidades várias e simultâneas na contemporaneidade. Assim, podemos considerar aqueles traços pertinentes às acepções dicionarizadas (Houaiss, Aurélio, Petit Larousse, Oxford Dictionary): racionalidade, ordem, urbanidade, estrangeiridade, dissolução das fronteiras nacionais, cidadania; o que vem dos grandes centros urbanos, apresentando características análogas; deslocamento, contato entre povos e culturas, experiência do mundo, universalidade... Esses traços, por sua vez, podem passar a conceitos que remetem às fontes históricas do cosmopolitismo, a começar no cinismo e no estoicismo da antiga Grécia, com Diógenes, para quem a verdadeira natureza humana, cujo pertencimento à humanidade – a cidadania universal (*kosmóu polités* = cidadão universal) – supera qualquer vinculação a um Estado específico, concepção que foi adotada e retrabalhada pelos estoicos, o que – sublinha Appiah (2007: 16) – adquiriu importância central durante a história intelectual ulterior do termo. Reelaborado pelos romanos com Cícero, Sêneca e Marco Aurélio, foi apropriado por muitos intelectuais cristãos, ecoando nas palavras de São Paulo: “já não há judeu nem grego; nem escravo nem livre; nem homem nem mulher, já que todos vós sois um em Cristo Jesus” (Appiah, 2007: 17).

A história do termo tem um momento decisivo com o Iluminismo, base para o cosmopolitismo moderno, para o qual há uma ética cosmopolita em que todos os seres humanos são tratados como se fossem cidadãos do cosmos (no sentido de universo). Essa ótica universalista, asentada na Razão Iluminista (e moderna), por exemplo, marca traços morais da “Declaração dos Direitos do Homem”, de 1789, bem como de Voltaire, que fala da “República cosmopolita da humanidade”, e de Diderot, que vê o homem enquanto membro da grande cidade do mun-

do. Por sua vez, a obra de Kant, que propunha a “liga das nações” e pregava a dissolução das fronteiras nacionais, caracterizava a culminância de uma racionalidade do desenvolvimento histórico da humanidade, decorrência de uma razão plena e pacificação nas relações humanas – a paz perpétua –, ecoa na visada crítica de Appiah (ver também a conferência “Mi cosmopolitismo” – 2008). Essa que “emerge da agenda multicultural” e “se insurge contra a tomada de poder universal pelos fundamentalistas”, “os que negam a legitimidade da universalidade e os que negam a legitimidade da diferença, os que compartilham a crença pela universalidade, sem simpatia pela diferença”. Propõe um cosmopolitismo que passe pelo pluralismo, abrigando “a esperança e expectativa de que diversas pessoas e sociedades modelem valores diferentes” (ver Santiago: “Cosmopolitismo e diversidade cultural”, *Sabático, Estado de São Paulo*, 2011).

Para o filósofo ganense-britânico, na noção de cosmopolitismo se entrelaçam dois aspectos:

Um deles é a ideia de que temos obrigações que se estendem para mais além daqueles a quem nos vinculam laços de parentesco, inclusive os laços mais formais da cidadania compartilhada. O outro consiste em levar em conta seriamente o valor, não só da vida humana, mas também das vidas humanas particulares, o que implica interessar-nos pelas práticas e crenças que lhes outorgam significado (Appiah, 2007: 18).

Para Appiah, ao contrário da homogeneização dos valores e das ações, é extremamente relevante para o cosmopolita considerar as diferenças. Entretanto, haverá momentos em que aqueles dois ideais – o interesse pelo universal e o respeito pelas legítimas diferenças –, entraram em conflito (p. 19). Neste sentido, vale a pena recolher a síntese do pensamento de Appiah que Silviano Santiago elabora no artigo “Ética e diversidade cultural”:

Impregnado pelo multiculturalismo doméstico, o futuro professor de filosofia direciona estudos e pesquisa por um dos ideais do estoicismo – o cosmopolitismo. Dele extrai sua concepção multiculturalista, re-

cheando-a com os ideais do Iluminismo europeu, com o projeto de paz perpétua, defendido por Kant, e com o nacionalismo romântico explorado por Herder. Na efervescência da globalização econômica, que excita a diáspora dos povos periféricos, o cosmopolitismo se faz necessário por ter abraçado o amplo leque da legítima diversidade humana. Seu ideário se apresenta em três vertentes. 1. Não necessitamos de um governo mundial único. 2. Devemos preocupar-nos pela sorte de todos os seres humanos, tanto os da nossa sociedade como os das outras. 3. Temos muito a ganhar nas conversações que atravessam as diferenças (2011: 2).

Essas questões são retomadas em entrevista do filósofo, professor da Universidade de Princeton, a Guilherme Freitas, publicada no *Prosa & Verso*, de *O Globo* (05/01/2013), quando do lançamento no Brasil de *O código de honra* (Companhia das Letras). Defendendo o diálogo entre culturas como tema central da sua obra, responde à pergunta “Como define o ‘cosmopolitismo’ e qual o lugar das artes nele?” explanando:

Um diálogo intercultural cosmopolita é aquele em que nos tratamos como cidadãos de um mundo compartilhado, e, portanto, dignos de respeito mútuo. Isso não significa que não podemos discordar. Por um lado, não podemos ser apenas relativistas generalizadores e achar que tudo que acontece na Humanidade é correto e bom. Por outro, não podemos achar que nós temos todas as respostas, seja lá quem seja esse “nós”. Temos de nos colocar em um diálogo no qual imaginemos que podemos aprender com o outro. Por meio do engajamento com as artes de outra comunidade, posso manifestar respeito por ela, aprender sobre ela. A arte é também um mecanismo de troca entre sociedades. Além disso, levar a sério as artes de outra cultura fortalece uma ideia de comunidade global na qual todos são importantes. E isso não significa assumir que tudo que vem de fora é bom, porque levar a sério outra cultura é submetê-la ao mesmo padrão crítico que se usa para a sua. O contrário é condescendente, desrespeitoso, não é cosmopolita (2013: 3).

Por esse viés, pode-se perceber um dos fios que articulam os textos de Appiah sobre o cosmopolitismo: a tese que advoga a cidadania mundial e seus vínculos de solidariedade que pressupõem os vínculos locais (família, vizinhança, comunidade, etc.). Como ressalta Gonzalo

Gamio Gehri, “só cultivando com excelência esses vínculos locais podemos converter-nos em agentes capazes de assumir de maneira lúcida e competente os compromissos ético-espirituais do cidadão do mundo. A ética universalista implica as lealdades particulares como um conjunto de círculos concêntricos, o mais amplo supõe os menores” (2010).

A síntese clara escrita por Santiago critica um cosmopolitismo eurocêntrico, hegemônico, que se queria universal, abalado que fora pelo pensamento pós-colonial e pelo multiculturalismo. Sublinha os traços relevantes do cosmopolitismo atual que exorta o cidadão à reflexão ética, ao fazer frente ao relativismo generalizador e aos fundamentalismos, cujo universalismo se expressa na uniformidade. No cosmopolitismo atual, “pluralidade e falibilidade encaminham e balizam a ‘conversação cosmopolita’ [da qual a arte participa], que passa entre barreiras culturais, políticas, sociais, econômicas e religiosas” – ressalta Santiago. E acrescenta:

A conversação não visa à conversão absoluta de um ou do outro falante; seu propósito, afirma Appiah, é o aprendizado, além do ensino, é a escuta, além da fala. A conversação global é também uma metáfora. E o é porque só podemos conversar com os milhões de habitantes do planeta através da antropologia e da história, da literatura, do cinema e das notícias veiculadas pelos jornais, rádio, televisão e Internet (2011: 2).

Percebe-se, assim, que a conversação cosmopolita se amplia com a expansão das mídias.

Como revela a coletânea *The Cosmopolitanism Reader* (2011), editada por Garrett Wallace Brown e David Held, o cosmopolitismo é uma filosofia para a idade da interconexão humana e gera políticas para o “pequeno mundo”; é uma rica e abrangente teoria política que cobre grande possibilidade de saídas morais e práticas para o mundo contemporâneo, em que se constata a percepção de que o mundo se tornou incrivelmente interconectado (em sentido positivo e negativo) – o que se atrela ao desenvolvimento das tecnologias de comunicação (Brown; Held, 2011: 1-13).

Depois de Kant, o cosmopolitismo ficou dormindo como um desafio subterrâneo também para a ética de um poderoso liberalismo competitivo, com todo tipo de conotações, ou para a política do Estado-nação que cresceu no nacionalismo e na luta de classes. O cosmopolitismo agora cresce das sombras e abala muitas de suas conotações negativas (o cosmopolita visto como traidor das solidariedades nacionais). Desafios são colocados para os poderes soberanos do Estado (por exemplo, a formação da União Europeia e o neoliberalismo) e para a coerência da ideia de nação e de Estado (os fluxos massivos de capital sem fronteiras, movimentos migratórios, trocas culturais). Tais desafios abriram espaço para uma retomada do conceito de cosmopolitismo como um caminho de aproximação do político-econômico global, cultural e questões legais.

Por este quadro geral, podemos destacar o que conclui Appiah: “Em um sentido, longe de ser o nome da solução, o cosmopolitismo é o nome do desafio” (2007: 19).

2 Universalismo X nacionalismo: um Brasil cosmopolita?

*Os tupis nas suas tabas eram mais civilizados
que nós nas nossas casas de Belo Horizonte e S. Paulo.
Por uma simples razão: não há Civilização. Há civilizações.*
Mário de Andrade

O desafio, com conotações diversas, em relação ao cosmopolitismo, é um problema candente para a construção do Brasil como nação, enquanto “comunidade imaginária” (Benedict Anderson), e condiciona muitos intérpretes do país em seu processo de diferenciação cultural atrelado a formas de representação que ganham função político-ideológica, enquanto traço articulador do projeto histórico de constituição (de formação) de nossa identidade cultural, processo que abala os conceitos de pureza e unidade.

Essas ideias aqui elencadas nos servem de pano de fundo para apontar como as tensões dialéticas entre cosmopolitismo e provincianismo – ou, dito de outras formas, entre o global e o local, entre o geral e o particular, entre centro e periferia, entre autonomia e dependência, universalismo (eurocentrismo) e nacionalismo... –, bem como a expansão das mídias, condicionaram as interpretações do Brasil no início dos séculos XX e XXI, em que a expansão das novas tecnologias de cada época possibilitou novos hábitos na vida cotidiana das cidades.

Outras nuances da questão extrapolam o campo da arte para ampliar-se pela cultura, pela política, pela economia, pela antropologia, agudizando as tensões entre cosmopolitismo e nacionalismo (como na formulação de Antonio Candido: “Se fosse possível estabelecer uma lei da evolução de nossa vida espiritual, poderíamos dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo manifestada pelos modos mais diversos” – 1965: 129), sobretudo em tempos de globalização da economia e da própria cultura, que provocam a circulação de discursos que ora buscam minimizar a centralidade da Nação para a significação do mundo, ora revestem-se de estratégias de resistência à perda dos referenciais locais (a cultura condicionada pela geopolítica). Em ambas as modalidades de discurso adotam uma enunciação que se pauta por retóricas diversas de convencimento.

Em certos momentos históricos, a retórica queria convencer que a superação do atraso indicava a possibilidade da realização de uma Europa possível nos trópicos, identificada ao cosmopolitismo (que era uma ideia eurocêntrica), o que implicava “imitar a Europa” (e, mais especificamente, Paris), não importando muito as diferenças e as temporalidades diversas. Neste sentido, vale citar a Exposição Nacional de 1908 (comemoravam-se cem anos da abertura dos portos às nações amigas) que prenuncia a Exposição Internacional de 1922 (comemoração dos cem anos da independência do Brasil), ambas no Rio de Janeiro, ambas

como projetos oficiais da República, em suas preocupações de feição cosmopolita, ligadas à inserção compulsória do Brasil no concerto das nações civilizadas.

Deste modo bem pouco dialético, o projeto da República põe em prática um plano de progresso e modernização cosmopolita, que, entre outras medidas, empreendeu as reformas de Pereira Passos, inaugurando novos ritos e ritmos em sua cidade-capital, na primeira década do século XX, sob o lema do “Rio civiliza-se”, cujos emblemas foram a Avenida Central e o novo porto modernizado, que se abria para fora e por onde entravam as novidades do moderno. “A civilização do Brasil divide-se em duas épocas: antes e depois da Avenida Central. Entre a rua do Ouvidor e a Avenida vai uma distância como de Sabará a Marselha” – afirma João do Rio, em aforismo recolhido em *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar* (1916: 115-6), certamente o escritor da Belle Époque mais afinado com o cosmopolitismo que copia os padrões europeus, sobretudo os mais identificados com a vida parisiense, como o mundanismo, a frivolidade, os modismos, e os aparatos modernos (o cinematógrafo, a imprensa a cores e ilustrada, o fonógrafo, a fotografia, o automóvel – “o grande sugestionador” dessa vida vertiginosa). Busca estabelecer a ligação entre modernização e cosmopolitismo, em sua tradução nos trópicos, superposição que interessava às elites aburguesadas. João do Rio, ao mesmo tempo em que exalta essa modernização cosmopolita, deixa em suspensão um nacionalismo difuso, que aflora de vez em quando, por exemplo, para lamentar a destruição do Rio pitoresco e único, ou perguntar quando o brasileiro vai conhecer o seu país. É um intérprete do Brasil por essa chave cosmopolita, em que “o lá (sempre Paris) aparece substituindo as experiências primárias do cá [...] cuja consequência lógica é a desterritorialização, processo transitivo da cultura moderna” (Antelo, 1989: 16).

O Rio de Janeiro – Cidade-Espelho, assim denominado em crônica de *O Paiz*, de 06/03/1920 – que se moderniza encarna, então, esse cosmopolitismo de imitação. Tal qual a moda, as cidades também elegem os seus modelos e tentam apagar as diferenças. “De súbito, da noite para o dia, compreendeu-se que era preciso ser tal qual Buenos Aires, que é esforço despedaçante de ser Paris”, constata Joe, um dos pseudônimos de Paulo Barreto, em crônica da coluna “Cinematographo”, da *Gazeta de Notícias* (16/02/1908: 5) e reeditada no livro homônimo (1909: 213-21). Nesse texto, em que lamenta a demolição do velho mercado em nome da mudança – traço forte da modernidade que se identifica com o progresso, e este com o futuro –, ressalta serem o característico, o local, o típico, o exótico de cada urbe, a legitimação da identidade (faz parte de um sistema de significação) que o cosmopolitismo veio destruir. O progresso e seus correlatos nivelam cidades, almas, gostos, costumes, moda. É justamente pela analogia com a moda que apresenta o padrão cosmopolita, atrelado ao desenvolvimento do capitalismo, à expansão dos mercados, ao universo do consumo que se globalizava. Nesse diapasão é que a crônica “Velho mercado”, recolhida no volume *Cinematographo*, critica o apagamento do velho Rio:

[...] a civilização é a igualdade num certo poste, que de comum acordo se julga admirável, e, assim como as damas ocidentais usam os mesmos chapéus, os mesmos tecidos, o mesmo andar, assim como *dous* homens bem vestidos hão de fatalmente ter o mesmo feitio da gola do casaco e do chapéu, todas as cidades modernas têm avenidas largas, *squares*, mercados e palácios de ferro, vidro e cerâmica (Rio, 1909: 214).

Um pouco antes dissera: “Uma cidade moderna é como todas as cidades modernas”, para registrar que dos escombros do velho Rio “surgiu a *urbs* conforme a civilização, como ao carioca bem carioca, surgia da cabeça aos pés o reflexo cinematográfico do homem de outras cidades. Foi como nas mágicas, quando há mutação para a apoteose” (1909: 215). Aqui, civilização = europeu = comopolita = moderno.

Com certeza, posicionamento mais contundente é assegurado por Joaquim Nabuco, pelo viés da autobiografia em *Minha Formação* (1900) [a autobiografia é também o dispositivo discursivo que Appiah lança mão para falar de “seu cosmopolitismo” – *Mi cosmopolitismo*] com destaque para o capítulo “Atração do mundo”. Se o sentido de formação está presente em textos (Sérgio Buarque, Caio Prado Júnior, Antonio Candido, Celso Furtado, etc.) que procuravam interpretar o país no momento em que estava em pauta a construção do Brasil moderno, a acepção de Nabuco, na abertura do século XX, indica “o amadurecimento pessoal e cultural do cidadão brasileiro, por uma modelagem subjetiva”. Numa linha derivada de Kant, Nabuco “reflete sobre o modo como o brasileiro, caso perca a menoridade política, pode transformar-se em sujeito da história nacional, embora ainda fique sujeito à formação ministrada pela Europa moderna e à dependência da cultura ocidental”, como formula Silviano Santiago, em “Raízes do Brasil cosmopolita” (*Sabático, Estado de São Paulo*, 20/08/2011). Nabuco, em sua escrita rememorativa, levada entre os dois lados do Atlântico, observa: “De um lado do mar, sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país”. Continua Silviano: “Na autobiografia, Nabuco se rende ao movimento e processo de universalização da história ocidental e, cidadão letrado, se entristece com a função que o Brasil teve como colônia e se entusiasma pelo papel que o país livre pode ocupar”. Confessa Nabuco: “Sou antes um espectador do meu século do que do meu país; a peça é para mim a civilização, e se está representando em todos os teatros da humanidade, ligados pelo telégrafo”. E acrescenta Santiago: “Se se atualizar a telegrafia pela televisão e a internet, teremos o brasileiro letrado de hoje” (id., ibid.).

As tensões, portanto, entre o nacional e o cosmopolita pautavam não só as relações internacionais, econômicas, políticas, sociais e culturais do Brasil, nessa época de implantação da República e da “vontade de moderno” (antes do modernismo) [a expressão é de Paulo Hokenhoff].

Estava em questão a contradição de uma vida e cultura cosmopolitas expressarem a identidade nacional, tema fulcral desse tempo (cf. João do Rio, Lima Barreto e Euclides da Cunha). Tal problemática serve como ponte ideológica para o Modernismo, que busca aliar a linguagem de vanguarda e “descobrir o Brasil” – na tentativa de combater a moléstia de Nabuco de que fala Mário de Andrade em correspondência a Drummond – e pode surpreender sua permanência pelo século XX, dando continuidade (em diferença) ao projeto romântico cujo patrono é José de Alencar.

Essas questões podem reatualizar a discussão sobre o compromisso com o espaço cultural e geográfico de origem – o local, hoje posto em xeque com o processo de desapropriação pelo global. Como tais questões deste início do século XXI permitem rever as tensões entre o nacional e o cosmopolita, entre a cultura local e a cultura mundial? Cabe então perguntar se, na reflexão sobre o lugar e a forma de produção do conhecimento contemporâneo, há um sentido único quando se refere a “cosmopolitismo”. Certamente, não é à toa que a introdução assinada por Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Hommi K. Bhabha e Dipesh Chakrabarty, da coletânea *Cosmopolitanism* por eles editada, intitule-se exatamente “Cosmopolitanisms” (no plural) e afirme que “especificar positivamente e definitivamente cosmopolitismo é uma coisa não cosmopolita” (2002: 1). É para eles uma categoria histórica que deveria ser considerada inteiramente aberta e não um conceito determinado *a priori* pela definição de uma sociedade ou de um discurso particular. Impõe-se, então – essa é a lição da referida coletânea com ensaios de intelectuais de várias procedências –, repensar o conceito dos diversificados cosmopolitismos, num solo histórico, a partir dos dias atuais, em que se declara o fim da centralidade do Estado-nação como sistema de significação. Neste momento pós-moderno e pós-colonial, o cosmopolitismo não pode mais ser articulado a partir de um único ponto de vista, uma mono-lógica.

É necessário levar em consideração a diversidade e o discurso dos que estão à margem.

“A globalização diminui a importância dos acontecimentos fundadores e dos territórios que sustentavam a ilusão de identidades a-históricas e ensimesmadas” – afirma Canclini (1995: 124). Dão-se os embates advindos da coexistência tensa entre o local e o global, em que novas características temporais e espaciais resultam na compressão de distâncias e de escalas temporais, o que pode se abrir para uma nova modalidade de cosmopolitismo, sem referência ao Estado-nação, mas ligado à economia globalizada, à desnacionalização, como foi a proposta da Bienal de São Paulo de 2004, que rompeu fronteiras geopolíticas, extinguindo as representações nacionais. Vale dizer que esse fato indica que as formas e as forças de identidade são menos sociais e mais culturais (Touraine, 1994), num tempo em que novos modos de simbolização e ritualização dos laços sociais se tecem pela mediação das redes comunicacionais e dos fluxos informacionais (Martín-Barbero, 2004).

3 O cosmopolitismo do pobre

*A pluralidade é a própria essência da civilização.
A pluralidade, quero dizer, a alteridade, o princípio das diferenças
e o respeito pela alteridade estão nos princípios da civilização.
Logo não imagino uma civilização universal homogênea,
seria o contrário de uma civilização.*
Jacques Derrida, in *Chérif*

O cosmopolitismo é um tema recorrente em Silviano Santiago, tanto na sua obra de ficção como em sua produção de crítica literária e crítica cultural. Um cosmopolitismo que se situa a partir da margem, de uma província ultramarina, e que busca enfrentar questões que vão desde o nacionalismo, a identidade moderna da cultura brasileira, o papel

do intelectual moderno e pós-moderno, a viagem ao estrangeiro, as tensões entre as culturas locais e as globalizadas, a relevância dos meios de comunicação, sem esquecer o conceito de entre-lugar trabalhado desde o ensaio de 1974, ao romance *Viagem ao México* (1995); um conceito que se repete em diferença, passando pelo ensaio “Apesar de dependente, universal” (de *Vale Quanto Pesa*, 1982) e o ensaio *As raízes e o labirinto da América Latina* (2006), em que o crítico analisa, contrastivamente, obras de Sérgio Buarque de Hollanda e de Octavio Paz. Nessa trajetória, diz Santiago:

a leitura de *Minha formação*, de Joaquim Nabuco, me ajudou a dar o último passo, assim como a experiência de ter visto o filme de Manoel de Oliveira, *Viagem ao começo do mundo* (1997). E, finalmente, está sendo também importantíssima a leitura de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, de onde extrai a figura do *pachuco*, que se tornou o novo avatar do entre-lugar. [...] Somados todos, comecei a trabalhar a questão da *diáspora*, de uma perspectiva lusa, luso-brasileira, hispano-americana, latino-americana. Cada adjetivo carrega consigo os problemas específicos, tanto geográficos quanto sociais e econômicos, decorrentes da situação em análise. Acabo de escrever um ensaio, *As raízes e o labirinto da América Latina*, que dará ao leitor – para o bem e para o mal – o último formato da questão [do entre-lugar] (Santiago, 2006: 365).

Por esse viés, perpassa a questão do cosmopolitismo, contextualizada num tempo (o contemporâneo) em que se experimenta o processo de aceleração da história marcado pela superabundância de fatos e informações, pela emergência de interdependências em escala inédita no sistema-mundo e pelo desenvolvimento tecnológico – como formularam Canclini e Martín-Barbero citados há pouco – a que se juntam os fenômenos da desterritorialização e os efeitos da homogeneização, num tempo heterogêneo (ver Chaterjee, 2009).

Essas contradições põem em xeque o compromisso com o espaço cultural e geográfico de origem – o local, com o processo de desapropriação pelo global. Cabe então perguntar se, na reflexão sobre o lugar e

a forma de produção do conhecimento contemporâneo, há um sentido único quando se refere a “cosmopolitismo”. Esse é um tipo de provocação que os textos de Silviano incitam, e vêm juntar-se a ideias estampadas em textos de Appiah ou na introdução da já citada coletânea *Cosmopolitanisms*. Em tal contexto, a circulação prevalece sobre a produção, que também define o padrão geográfico, já que é mais densa, mais extensa, e detém o comando das mudanças de valor do espaço – observa Martín-Barbero (2004, p. 260). E acrescenta, para destacar que a nova significação do mundo não é derivável do Estado-nação:

as redes põem em circulação fluxos de informação e movimentos de integração à globalidade econômica, a produção de um novo tipo de espaço reticulado que debilita as fronteiras do nacional e do local ao mesmo tempo em que converte esses territórios em pontos de acesso e transmissão, de ativação e transformação de comunicar e de poder (Martín-Barbero, 2004, p. 260).

O ensaio de Silviano pode perfeitamente inscrever-se na figura de deslocamento para a margem que caracteriza o cosmopolitismo do pobre (o cosmopolitismo do subalterno), como é “pobre” todo o cosmopolitismo que se define a partir da margem, fora dos centros hegemônicos, diz o autor em entrevista (a ela voltaremos). Esse deslocamento da voz está atrelado ao momento atual que se abre para um mundo transnacional (mesmo com as contradições provocadas pelos fundamentalismos, pelo pós 11 de setembro, pela crise na zona do euro entre outros acontecimentos).

É nesse sentido que Silviano Santiago, depois de demonstrar, no ensaio “Atração do mundo”, a partir das ideias de Joaquim Nabuco, o percurso político-cultural de nossa modernidade tardia, na base das tensões entre as exigências localistas e o cosmopolitismo identificado com a cultura europeia, irá propor um “cosmopolitismo do pobre”, a que poderíamos opor um “cosmopolitismo do rico” [o termo é meu, não de Santiago]. Ligar-se-ia ao “multiculturalismo antigo”, no âmbito do qual

surgiu o termo etnocentrismo (cunhado pelo norte-americano William G. Summer, em 1906 – informa Silviano) – aquele analisado a partir de *Minha Formação* (1900), de Nabuco –, cosmopolitismo que Mário de Andrade, em carta de 1924 ao jovem Drummond, chamou de “moléstia de Nabuco” (suspirar pelo Sena, na Quinta da Boa Vista).

Elegendo como ponto de partida o filme *Viagem ao Começo do Mundo* (1997), do português Manuel de Oliveira, Silviano mostra como está surgindo uma nova forma de “desigualdade social que não pode ser compreendida no âmbito legal de um Estado-nação, nem pelas relações oficiais entre governos nacionais, já que a razão econômica que os convoca para a metrópole pós-moderna é transnacional e é também clandestina” (2002: 7). Se há uma nova forma de multiculturalismo que só pode ser compreendido num processo de “desnacionalização do espaço urbano” e “desnacionalização da política” (Saskia Sassen, 1991), e se há os trânsitos de desprivilegiados do mundo, uma nova forma de cosmopolitismo emerge desse influxo de imigrantes pobres nas metrópoles pós-modernas, da mesma maneira que resgata grupos étnicos e sociais economicamente desfavorecidos no processo de multiculturalismo a serviço do Estado-nação. Esse novo cosmopolitismo do subalterno conta com o apoio de movimentos políticos transnacionais, em especial pelas ONGs, que defendem os direitos das minorias, e com dispositivos de comunicação e das mídias possibilitados pelas novas tecnologias, cujas redes ensejam as conexões com o sistema-mundo. Novas formas de cosmopolitismo permitem, portanto, expressar novos projetos políticos, éticos e culturais, a partir de perspectivas marginais, ou seja, do deslocamento de centros hegemônicos que marcaram a tradição cosmopolita.

Em entrevista publicada no número 7 da revista *Matamorfose* (2006), a uma pergunta formulada por mim, Santiago responde, ampliando e nuançando a questão. Vale a pena a citação longa:

Do urbano ao cosmopolita. Você é um dos editores da revista bilingue *Margens/Márgenes* e publicou no n. 2 um ensaio “O cosmopolitismo do pobre” (que forneceu o título da coletânea de ensaios, publicada pela Ed. UFMG), Há por oposição um cosmopolitismo do rico, como o que você fala em seu ensaio “Atração do mundo”, centrado na figura de Joaquim Nabuco do livro de memórias *Minha formação*?

Infelizmente, somos todos, aqueles que o são, – *γ inclus* Joaquim Nabuco –, cosmopolitas pobres. Esse é um dos lances teóricos do meu livro de ensaios. Repare que a situação familiar ou financeira, abastada, deste ou daquele brasileiro, ou latino-americano, a classe social superior a que pertence, não o diferencia do cosmopolita propriamente pobre, sem recursos financeiros, que toma o avião da Varig e vai comer o pão que o diabo amassou nos Estados Unidos. Veja que, se um dos meus artigos começa por Nabuco, o outro começa pelo notável filme de Manoel de Oliveira, um português que se situava na União Europeia. A condição de pobre é a de estar na margem e à margem da História, como fica claro em *Minha formação*, de Joaquim Nabuco. No *wired world* em que vivemos, a diferença entre o brasileiro rico e o brasileiro pobre reside no fato de que o primeiro não precisa viajar e o segundo viaja, mas mesmo assim, em nossos dias, não precisa tanto viajar para ser cosmopolita. Como escreve Nabuco, no Brasil sente saudades da Europa, na Europa sente saudades do Brasil. É essa situação *entre* que nos torna a nós, brasileiros, cosmopolitas pobres. O brasileiro pode até ser um *nacionalista rico*, e os há, e relativamente poucos, mas, se passar à condição de cosmopolita, será *sempre* um cosmopolita pobre. [...]

O que estou querendo dizer é que há novas, precárias e fragmentadas utopias no mundo pós-moderno. Muitos grupos de cidadãos estão “aquém e além do nacional”, no que me aproximo de filósofos como Habermas. Há um componente nacional que precisa ser (re)trabalhado em conformidade com a situação geográfica e tecnológica atual, onde a Internet (por exemplo) possibilita o conagração de grupos até então distantes e alheios um ao outro, mas passíveis de serem reorganizados a partir de uma concepção de *identidade* mais ampla. Os cidadãos estão *aquém* (porque pertencem a grupos minoritários nacionalmente, desprivilegiados que são pelo poder central) e estão *além* (porque fazem aliança com outros grupos minoritários estrangeiros, desprivilegiados que são pela globalização) do nacional. [...]

O perigo dos ideais cosmopolitas surge no momento em que a perspectiva de avaliação do Estado-nação transforma-se em julgamento de valor, ou seja, quando tudo o que não era europeu no Brasil, tudo o que não é norte-americano no Brasil, era/é menor, era/é adjetivo e não

substantivo. No extremo oposto, surge outro grande perigo: julgar que tudo o que é autenticamente brasileiro era/é superior, era/é substantivo e não adjetivo (SANTIAGO, 2006: 362-4).

Essas achegas aos dois ensaios “Atração do mundo” e “O cosmopolitismo do pobre” levam, entretanto, a certas indagações, que arrolo, aqui, em itens (apenas como sinalizações, pois não há espaço para desenvolvê-los):

- 1) Se todo e qualquer cosmopolitismo da margem é “pobre”, não se corre o risco de perder as marcas de classe e de poder econômico, que não foram abolidas pela globalização, pela diáspora?
- 2) Nesse sentido, parece-me que a margem que Nabuco ocupava não seria a mesma do imigrante pobre de hoje: o pachuco, que o próprio Silviano cuidadosamente lê a partir de Octavio Paz, no ensaio *As raízes e o labirinto da América Latina*, de 2006; os brasileiros pobres que trabalham, hoje, nos Estados Unidos [cf. a telenovela *América*, de Gloria Perez]. Temos que considerar que os contextos históricos são outros. Se for verdade que são iguais (somos todos cosmopolitas pobres, embora haja pobres e pobres, nem tão iguais assim, a não ser que “pobreza” seja um dado essencializado ligado à origem, localizada à margem dos centros hegemônicos, nos tristes trópicos), estaria Mário de Andrade equivocado quando classificou a “moléstia de Nabuco”, que Silviano aborda em “Atração do mundo” e nos comentários da correspondência *Mário & Carlos*?
- 3) A oposição mais contundente do texto seria cosmopolitismo do pobre *versus* nacionalista rico (seria interessante um exercício em que se buscaria equacionar as implicações políticas, sociais e culturais dessa equação).
- 4) Na entrevista que estamos citando, não estaria Silviano re colocando o cosmopolitismo num centramento, que o ensaio “Cos-

mopolitismo do pobre” procura deslocar para pensá-lo a partir da margem, como também revela a proposta de Ricardo Piglia em *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*?

- 5) O cosmopolitismo do pobre como suplemento da cultura ocidental contemporânea seria outra forma de nomear as relações entre cosmopolitismo e localismo que ganha outras nuances frente a uma cultura globalizada, necessariamente mediatizada?

Por essa ótica de base transnacional, como postulam Bhabha e Mignolo, as narrativas legitimadoras da dominação cultural, ainda estruturadas numa lógica binária de centro e periferia, hierquizadora e eurocêntrica, pode ser deslocada para revelar o que Bhabha chama de “terceiro espaço”, em que convivem momentos diferentes do tempo histórico – um tempo heterogêneo teorizado por Chatterjee (2009). Ou dito com outras palavras, “a temporalidade não-sincrônica das culturas nacional e global abre um espaço cultural – um terceiro espaço – onde a negociação das diferenças incomensuráveis cria uma tensão peculiar às existências fronteiriças” (Bhabha, 1998: 300). Essa concepção está bem próxima do conceito de entre-lugar formulado por Santiago, no ensaio de 1971 “O entre-lugar do discurso latino-americano” (1978), quando, motivado pelas teorias da dependência, procura uma metodologia de leitura para ler o lugar de transgressão das literaturas produzidas nos trópicos. A astúcia do olhar periférico, olhar enviesado, avalia a dependência cultural, para além do econômico, não para negá-la, mas como atitude afirmativa capaz de autoconhecer-se como valor diferencial. Um pé lá, outro cá, num entre-lugar, lugar diferido, pensa-se uma cultura e uma literatura do ponto de vista de uma província ultramarina ou dos subúrbios da periferia (para usar a imagem de Piglia), repensando conceitos etnocêntricos, debilitando esquemas cristalizados de unidade, pureza e autenticidade. Esse descentramento desloca a cultura europeia de seu lugar privilegiado de cultura de referência – postura inspirada em Derrida

– pondo em causa a descolonização do pensamento brasileiro e latino-americano. Trata-se de transmutação dos valores, que o contato entre culturas diferentes provoca. Entre assimilação e agressividade, aprendizagem e reação, obediência e rebelião, realiza-se “o ritual antropofágico da cultura latino-americana”, aquele que se faz de temporalidades disjuntivas, múltiplas e tensas, temporalidade de entre-lugar, que desestabiliza o significado da cultura nacional como homogênea, pois é uma cultura dividida no interior dela própria, articulando sua heterogeneidade e seu hibridismo (Bhabha, 1998: 209).

Tal processo faz gerar uma poética do reposicionamento e da reinscrição que permite olhar as coisas a partir da margem que, como não tem a longa tradição cultural dos centros hegemônicos, pode trabalhar com a noção de anacronismo, em que a defasagem temporal se torna uma vantagem (cf. Figueiredo, 1994), porque pode embaralhar, ou transgredir, aquela tradição que não lhe é própria, ou que passa a sê-lo à medida que é realocada, antropofagizada, ressemantizando-a com dose de suplementaridade; o suplemento como sinal de adição, que possibilita, sem anular as tensões de toda ordem, ao pobre das margens, dos subúrbios do mundo, inserir-se nos cosmopolitismos de uma “ordem” que se quer globalizada. Apesar de dependente, universal? Melhor, apesar de localista, ou por isso mesmo, cosmopolita. Certamente, a atração do mundo que sempre seduziu as margens tenha ganhado em amplitude e atrela-se aos fundos do capital financeiro e cultural que circula pela Cosmópolis contemporânea, que exige o reconhecimento da singularidade da diferença, da singularidade do outro.

TRABALHOS CITADOS

ANTELO, Raúl. *João do Rio: o dândi e a especulação*. Rio de Janeiro: Taurus-Timbre, 1989.

APPADURAI, Arjun. Soberania sem territorialidade. Notas para uma geografia pós-nacional. *Novos Estudos*, n. 49, São Paulo: CEBRAP, Nov. 1997.

APPADURAI, Arjun (Ed.). *Globalization*. Durham & London: Duke University Press, 2001.

APPIAH, Kwame Anthony. *Cosmopolitismo: la ética en un mundo de extranños*. Buenos Aires; Madrid: Katz, 2007.

APPIAH, Kwame Anthony. Descolonizando os livros de História. Entrevista a Guilherme Freitas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 05/01/2013. Prosa & Verso, p. 3.

APPIAH, Kwame Anthony. *Mi cosmopolitismo*. Buenos Aires; Madrid: Katz, 2010.

BHABHA, Hommi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BRECKENRIDGE, C.A.; POLLOCK, S.; BHABHA, H.; CHAKRABARTY, D. "Cosmopolitanisms". In: _____. (Eds.). *Cosmopolitanism*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

BROWN, Garret Wallace. Kant's Cosmopolitanism. In: BROWN, G. W.; HELD, D. (Eds.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

CANCLINI, Néstor. García. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1965.

CASTELLS, Manuel. *Sociedade em rede*. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

CHARTEJEE, Partha. *Nación en tiempo heterogeneo*. Madrid: Paidós, 2009.

CHÉRIF, Mustapha. *O Islã e o ocidente: encontro com Jacques Derrida*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

DERRIDA, Jacques. On Cosmopolitanism. In: BROWN, G. W.; HELD, D. (Eds.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. *Da profecia ao labirinto: imagens da história na ficção latino-americana contemporânea*. Rio de Janeiro: Imago; UERJ, 1994.

HABERMAS, Jurgen. A Polical Constitution for the Pluralist World Society. In: BROWN, G. W. ; HELD, D. (Eds.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

HELD, David. Principles of Cosmopolitan Order. BROWN, G. W.; HELD, D. (Eds.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Oficio do cartógrafo*. São Paulo: Loyola, 2004.

MIGNOLO, Walter. The many faces of cosmo-polis: border thinking and critical cosmopolitanism. In: BRECKENRIDGE, C. A. et al. (Eds.). *Cosmopolitanism*. Durham & London: Duke University Press, 2002.

MILLER, David. Cosmopolitanism. In: BROWN, G. W.; HELD, D. (Ed.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

NABUCO, Joaquim. *Minha formação* [1900]. Brasília: UNB, 1963.

NAGEL, Thomas. The Problem of Global Justice. In: BROWN, G. W.; HELD, D. (Eds.) *The Cosmopolitanism Reader*. Malden, MA: Polity Press, 2010.

PIGLIA, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.

RIO, João do. *Cinematographo*. Porto: Lello & Irmão, 1009.

RIO, João de. *Crônicas e frases de Godofredo de Alencar*. Lisboa: Bertrand, 1916.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do discurso latino-americano. In: _____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios de dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *As raízes e o labirinto da América Latina*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Atração do mundo: políticas de globalização e identidade na moderna cultura brasileira. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. O cosmopolitismo do pobre. In: _____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTIAGO, Silviano. Entrevista. *Metamorfoses*, Lisboa: Caminho; Rio de Janeiro: UFRJ, n. 7, p. 349-366, 2006.

SANTIAGO, Silviano. Raízes do Brasil cosmopolita. *O Estado de São Paulo*, 20/08/2011. *Sabático*, p. 2.

SANTIAGO, Silviano. Ética e diversidade cultural [Cosmopolitismo e diversidade cultural]. *O Estado de São Paulo*, 03/09/2011. *Sabático*, p. 2.

SASSEN, Saskia. *The Global City*. New York; London; Princeton: Princeton University Press, 1991.

TOURAINE, Allain. *Critique de la modernité*. Paris: Fayard, 1994.

Renato Cordeiro Gomes é mestre e doutor em Letras pela PUC-Rio; professor associado dos Departamentos de Comunicação Social e de Letras da PUC-Rio; pesquisador 1-A do CNPq. Foi coordenador da área de Linguística, Letras e Artes, e de Comunicação da FAPERJ (2000 a 2005); e membro do Comitê Assessor de Letras e Linguística do CNPq (2006 a 2009). Atua na área de Letras, em Literatura Brasileira e Literatura Comparada, e na área de Comunicação. Desenvolve as linhas de pesquisa Representação na Literatura e na Cultura das Mídias, Literatura e Experiência Urbana, e Cultura de Massa e Representações Sociais. Suas pesquisas têm como foco os seguintes temas: representação da cidade moderna e suas derivas pós-modernas; Rio de Janeiro; João do Rio; identidade cultural; cultura das mídias e literatura brasileira contemporânea. É autor de *Todas as Cidades, a Cidade* (Rocco, 1994) e *João do Rio* por Renato Cordeiro Gomes (Agir, 2005); organizou com Izabel Margato os volumes editados pela UFMG: *O Papel do Intelectual Hoje* (2004), *Literatura/Política/Cultura* (2004), *Espécies de Espaços: territorialidades, literatura, mídia* (2008), *Literatura e Revolução* (2012), *Novos Realismos* (2013).

Artigo recebido em 28/02/2014. Aprovado em 06/03/2014.

LER A CIDADE PELA JANELA DE UM ÔNIBUS

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Abstract: This essay aims to discuss the durable traces of two matrices representing modernity's urban landscape: the street and the window. This paper proposes an analysis of the representation of the urban landscape in the novel *Passenger of the end of the day* by Rubens Figueiredo. The choice of this subject derives from the very structure of the novel, which chronicles the journey of a character who rides a bus connecting the center of a big city to the suburbs. By presenting and observing the urban space through the window of the bus, it is possible to present Figueiredo's novel as a combination of the two matrices that epitomize the city. Still, the window is not static, but rather in motion and the ride through the streets means the city takes on a new orientation and feature. Bus riders cannot lose themselves and loiter in the streets and avenues as pedestrians can; that becomes impossible because the bus' predetermined route delimits the passenger's journey.

Keywords: City; urban experience; Brazilian literature; Rubens Figueiredo

*Ler a escrita da cidade e a cidade como escrita
é buscar o legível num jogo aberto e sem solução.*

Renato Cordeiro Gomes, Todas as cidades, a cidade.

Início afirmando algo que é do conhecimento do meu leitor: toda e qualquer epígrafe, ainda que de forma sutil, é utilizada como uma possibilidade de enunciação prévia de um argumento que será discutido posteriormente. Trata-se de uma estratégia, de um recurso que resume

ou introduz determinado tema no núcleo de um texto que se abre. É possível ainda dizer que uma epígrafe é uma janela que revela o cerne de uma proposta teórica ou metodológica, indicando um percurso que será posteriormente trilhado. Utilizo a argumentação de Renato Cordeiro Gomes, retirada de seu livro *Todas as cidades, a cidade*, como uma espécie de bússola que irá me guiar no tortuoso e complexo percurso de visita às formas de representação urbana. A relevância do trecho citado acima repousa na feição aporética do ato de ler a cidade, ofertando aos modelos de representação da paisagem urbana um movimento paradoxal que pode ser facilmente delimitado em uma simples sentença: “Como ler o que é ilegível?”. Por se tratar de um jogo aberto e sem a apresentação de uma solução estanque, a leitura da cidade não é um ato que aponta essencialmente para um fim, para um resultado. Os muitos fios descontínuos que formam a malha discursiva que reveste a metrópole moderna sinalizam para tal impossibilidade. Percorrê-la em busca da identificação dos muitos cruzamentos discursivos, localizando os encontros desses fios descontínuos, é construir e, igualmente, percorrer um labirinto. Perder-se nesse ato é adentrar um jogo aberto e sem solução. É possível afirmarmos que o exercício de leitura da cidade não deve se fixar no desejo de alcançar sua concretude e totalidade, movimento que seria quimérico. Atento ao percurso de análise que será aqui estabelecido, afirmo que mais do que o resultado dessa leitura da cidade, importa observarmos os mecanismos discursivos que são ativados para a obtenção de uma imagem da cidade. Em outras palavras, o foco de minha abordagem não repousa na constatação e análise do produto discursivo resultante do ato de narrá-la. Desejo analisar primeiramente os recursos construídos para edificação de uma representação possível da paisagem urbana.

O caráter múltiplo da cidade requer, antes de tudo, a construção de uma forma de aproximação que permita a elaboração de um eixo de observação o qual resulte em um discurso. Em princípio, podemos dizer que a leitura e a percepção da paisagem urbana podem ser demarcadas por duas matrizes formadas na modernidade e que, de certa forma, foram amplamente revisitadas por diferentes discursos literários e fílmicos. Essas duas matrizes, conforme observa Renato Cordeiro Gomes, são a rua e a janela: “Essas matrizes foram, salvo engano, fixadas por dois contos: um de Edgar Allan Poe, o famoso ‘O homem da multidão’ (1840), outro de E. T. A. Hoffmann, ‘A janela de esquina do primo’ (abril de 1822)” (2002: 296).

São formas antagônicas de compreender a cidade. A primeira se baseia no movimento, no caminhar, no ato de estar na rua. Na rua, o olhar adentra o labirinto de signos que configuram o espaço urbano e, literalmente, perde-se nele. No sentido oposto, a janela apresenta uma fixação e torna o ato de leitura dotado de certa passividade ao afirmar a separação do sujeito frente ao que vê. Na aguda percepção de Renato Cordeiro Gomes, dois contos foram os responsáveis pela criação destas duas matrizes: “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe e “A janela de esquina do primo”, de E. T. A. Hoffmann. Ambos foram publicados na primeira metade do século XIX e contribuíram para a cristalização da vitalidade urbana ao enunciarem sua diversidade enquanto símbolo da vida moderna.

Seja na passividade do olhar distanciado (a janela) ou na enunciação pedestre (a rua), essas duas formas de representação apresentam seus limites e potencialidades. Ao contrário da experimentação do ato de penetrar na densidade de signos que formam a cidade, a janela produz um isolamento que permite a observação e impede a participação do sujeito. O olhar emoldurado comporta a atenção a determinado ponto, tornando a janela um quadro vivo por onde transitam os elementos cons-

tituintes do meio urbano. Nessa perspectiva, cabe recordar a lúcida reflexão produzida por um dos personagens do conto de E.T.A. Hoffmann após demorar-se observando da janela o mercado:

Este mercado é, neste momento ainda, uma imagem fiel da vida cambiante que não cessa. Uma febril atividade e as necessidades do momento reuniram esta multidão; alguns instantes foram suficientes para que tudo seja de novo deserto; as vozes que experimentavam dominar o tumulto foram agora extintas, e cada lugar abandonado não exprime senão mais vivamente um aceno: passou! (Hoffmann, 2011: 56-7).

A conclusão do personagem reproduz de forma precisa o sentido efêmero do espetáculo que se desenha a sua frente em contraste a sua própria paralisia: passou! Em operação oposta, no ato de leitura que utiliza a rua enquanto espaço de observação, produzindo uma enunciação pedestre, perde-se a acuidade do olhar e o elemento efêmero é resultante do próprio trânsito, sem fixar-se em um ponto determinado, perdendo-se no labirinto de signos.

No conto de Hoffman, texto que funda uma matriz de representação da cidade, o ato de observar o mercado não é apenas um entretenimento criado pelo personagem para ocupar os dias dentro em um quarto isolado devido a uma obstinada doença. Sua observação aguda resulta de um método específico, voltado especialmente para a criação de um olhar nítido. O método se baseia na combinação de talento literário e um olho que realmente enxergue. Em diálogo, o personagem apresenta seu método ao primo que fora visitá-lo:

Muito bem, primo, fixar o olhar propicia o enxergar nítido. Mas, ao invés de querer iniciá-lo com um método enfadonho numa arte que talvez nem possa ser aprendida, deixe-me chamar sua atenção para as cenas mais engraçadas que se desenrolam bem diante de nossos olhos. Você está percebendo, ali na esquina, aquela mulher que, embora haja lugar suficiente para passar, vai abrindo caminho às cotoveladas? (Id.: 17-8)

É a partir da narração do gesto corriqueiro de uma mulher que avança de forma ruidosa pela feira, que o personagem passa a educar o olhar do primo, ofertando a este sua pedagogia e formando-o em seu método. Orientado pelo primo, o personagem apresenta seus primeiros passos na arte de observar e descrever, a combinação entre talento literário e olhar:

Que figura extravagante! Um chapéu de seda sem forma que desdenha todas as modas, com penas coloridas balançando no ar – uma capa curta de seda, cuja cor lembra o nada primordial –, sobre essas vestes, um xale bastante decente – a fimbria do vestido de chita amarela chega até a altura do tornozelo –, meias cinza-azuladas e botinhas de cadarço. Atrás dela, uma imponente criada com dois cestos de compras, uma sacola para peixe, um saco de farinha. Meu Deus! Que olhares furiosos essa pessoa de seda vai lançando em torno de si, com que gana ela se enfia nos aglomerados mais espessos, como ela pega tudo nas mãos, legumes, frutas, carnes etc.; como examina, apalpa as mercadorias, regateia tudo e não compra nada (Id.: 17-8).

No trecho, são ofertados os índices fundadores do método formulado pelo primo em seu ato de observar a feira em seus pormenores, avaliando e analisando determinados elementos para a composição de um quadro amplo que possa acomodar a feição que é ofertada para a mulher observada. Nomeada de forma pejorativa de “dona de casa rai-vosa”, a figura extravagante que avança com violência e às cotoveladas pela feira é descrita em seus mínimos detalhes, colocando em relevos os menores indícios que podem revelar, por exemplo, sua classe social e, por conseguinte, os rendimentos financeiros de sua família. O método, conforme exposto anteriormente, é uma combinação entre olhar e talento literário. Desse exercício resulta a construção de uma imagem para a mulher. Creio que não seja necessário afirmar que o movimento é especulativo e não se propõe a alcançar uma verdade. É precisamente nesse aspecto que repousa o talento literário: o resultado do olhar é a produção de uma combinação narrativa que oferta a pequenos elementos indi-

ciários uma possibilidade de ancoragem para a edificação de uma leitura e análise da mulher observada. O desfecho da cena é a elaboração de um interessante quadro que emoldura a “dona de casa raivosa”:

Imagino que deve ser filha de um burguês rico, talvez de um abastado fabricante de sabão, cuja mão, incluindo o dote, foi adquirida a muito custo por algum pequeno conselheiro titular. Com beleza e graça, o céu não a proveu; por outro lado, era considerada por todos os vizinhos como moça das mais prendadas e econômicas e, de fato, é tão econômica que gerencia as despesas domésticas todo dia, de manhã até a noite, de maneira tão abominável que o pobre conselheiro não consegue ver nem ouvir mais nada, e sonha ir para onde Judas perdeu as botas. O tempo todo soam com todas as notas as compras, as encomendas, os pequenos negócios e as várias necessidades domésticas e, assim, a administração doméstica do conselheiro se assemelha a um mecanismo de corda tocando eternamente uma sinfonia louca, composta pelo próprio diabo. Mais ou menos a cada quarto dia de feira a mulher surge acompanhada de uma nova criada. *Sapienti sat.* (Id.: 19).

Da janela de esquina, com uma vista privilegiada para o *Gendarmenmarkt* [Mercado dos Gendarmes], os dois personagens transformam em ficção a vida cotidiana que é encenada pelos muitos passantes do mercado. Cria-se um olhar que busca ordenar o aparente caos do mercado e ler nas superfícies dos transeuntes, através de suas vestimentas, modos e porte, determinados elementos que possam revelar traços característicos de suas classes sociais.

O conto “O homem da multidão”, de Edgar Allan Poe, oferece uma nova percepção para as formas de narrar a cidade, ao apresentar o caminhar pela rua como proposta de modelo de representação. No entanto, não é escusado recordar que o personagem do conto de Poe instala-se, num primeiro momento, atrás da janela de um café. À semelhança do texto de Hoffman, aqui ela também é utilizada como uma espécie de moldura que organiza e enquadra a aparente desordem da rua. Além de propô-la como ponto de observação, uma espécie de camarote de teatro, o personagem de Poe também busca ler na superfície dos

transeuntes os elementos indiciários de sua classe social e ocupação profissional. Tal qual o método especulativo ofertado pelo primo convalescente de Hoffman, somos conduzidos por uma pedagogia do olhar que no primeiro momento se lança para a multidão de forma indiscriminada e posteriormente avança na leitura dos sujeitos que se acotovelam nas artérias da cidade, compondo um mar tumultuoso de cabeças humanas:

Eram, sem dúvida alguma, passeantes, procuradores, negociantes, fornecedores, agiotas, enfim, o ordinário banal da sociedade; homens ociosos e homens ativamente ocupados de negócios pessoais, conduzindo-os sob sua própria responsabilidade. Esta gente pouco mereceu da minha atenção (Poe, 1988: 59).

Renato Cordeiro Gomes, no ensaio “De rua e de janela”, apresenta de forma precisa a importância do olhar na estrutura do conto de Poe, colocando em destaque a forma como o autor classifica e ordena os muitos tipos sociais que se apresentam à frente da janela, no cair da noite:

Quando a noite avança, progride o interesse pela cena, e a iluminação artificial leva-o ao exame das faces individuais e dos grupos de passantes que desfilam com rapidez diante de sua janela. Observa, especula, examina, analisa, agrupa, classifica, hierarquiza, ordena o que contempla do espetáculo da rua. Os tipos humanos são, assim, classificados pelos aspectos exteriores que se dão a ver (roupas, gestos, fisionomia... máscaras, enfim, que escondem significações, cujos pequenos índices percebidos permitem, apenas com uma olhadela, “ler a história de longos anos”) (Gomes, op. cit.: 298).

É o desejo de ler e compreender o espetáculo que se organiza a sua frente que impulsiona o olhar do personagem e o mantém preso à janela. Ler a cidade é estabelecer a formação de um exame que se direcione para os transeuntes, consumindo seus elementos indiciários e classificando-os em ocupações, classes e hierarquizações. O dado inaugural do conto, o ato de percorrer o espaço urbano e transitar em suas ruas, abandonando o ato de observar de forma estática a janela, é impulsionado pela necessidade de ler o outro e buscar a história escrita no peito

de um velho decrépito que apresenta uma fisionomia dotada de absoluta idiossincrasia. A particularidade dessa fisionomia o impede de catalogar o velho nas muitas classes, ocupações e profissões já conhecidas. O particular, a idiossincrasia, o singular, entra em choque com os elementos indiciários que abrem leituras totalizadoras. Em busca do ilegível e no desejo de torná-lo legível, o personagem segue de modo obstinado o velho pelas ruas. Neste simples gesto, no ato de abandonar o olhar emoldurado da janela e passar a fazer parte desta paisagem, Edgar Allan Poe cria um novo modelo de representação da cidade que será posteriormente visitado por inúmeros discursos que dela se ocupam.

Abandonando a posição de observador analítico da multidão, vai misturar-se a ela na perseguição “inútil”. De um ponto de vista fixo, desloca-se para a mobilidade do labirinto das ruas na perseguição desse homem, abrindo caminho na multidão. Atraído pela singularidade do estranho, tenta atingir o conhecimento da individualidade desse homem para além da classificação pautada na uniformidade (Id.: 299).

Rua e janela. Essas duas formas de olhar e representar podem igualmente estar relacionadas à famosa reflexão criada por Ítalo Calvino, em *Seis Propostas Para o Próximo Milênio*, ao afirmar que a cidade é o símbolo capaz de exprimir a tensão entre a racionalidade geométrica e o emaranhado das existências humanas. Tal reflexão, conforme analisa Renato Cordeiro Gomes, é formada a partir do acionamento de duas metáforas que sintetizam esse complexo jogo de leitura: o cristal e a chama. Por este turno, a racionalidade geométrica apresentada por Calvino passa a ser metaforizada no cristal e o emaranhado das existências humanas assume o corpo da chama. Cria-se, nessa perspectiva, uma equação que pode ser simplificada na seguinte sentença: o cristal é forjado pela chama. Não há possibilidade de leitura da cidade que possa se ater em apenas uma única esfera de representação – se faz necessário produzir uma leitura que coadune os dois elementos.

Com esse horizonte de questões, o presente ensaio busca analisar o romance *Passageiro do Fim do Dia*, de Rubens Figueiredo, identificando neste a permanência de traços das duas matrizes de representação da paisagem urbana. No entanto, a leitura que será aqui oferecida busca examinar de que forma a janela perde seu sentido de fixação e passa a assumir uma feição móvel. A sua nova funcionalidade, por assim dizer, é resultante da própria estrutura do romance, que narra o trajeto do personagem Pedro dentro de um ônibus que liga o Centro de uma grande cidade à periferia. O trajeto é longo e o personagem utiliza como refúgio para apaziguar a demora da viagem a audição de um rádio de pilhas e a leitura de um livro que relata a vida e as ideias de Charles Darwin. Não por coincidência, o mesmo livro apresenta a visita que o cientista inglês fizera ao Brasil para coletar insetos e outros animais, percorrendo inclusive a mesma região que o personagem agora corta dentro do ônibus. Será a partir da leitura de trechos do livro que o personagem aciona as ideias de Darwin enquanto uma possível mediação para a obtenção de respostas para os questionamentos que surgem durante a viagem.

Por apresentar uma representação do urbano que tem como espaço de observação a janela de um ônibus, é possível apresentar o romance de Rubens Figueiredo como o resultado da combinação das duas matrizes de representação do ambiente urbano. A janela não é mais fixa, ela se coloca em movimento. No entanto, o percurso pela cidade, a forma de representá-la através da rua, assume nova orientação e feição. O ato de perder-se na enunciação pedestre, flanando por ruas e avenidas, torna-se impossível devido o trajeto predefinido do ônibus, que impõe ao passageiro um percurso próprio. As duas matrizes de representação urbana formadas na modernidade, a rua e a janela, são repetidas em diferença no romance *Passageiro do Fim do Dia*. A perceptível alteração das funcionalidades de cada matriz oferece um novo modelo de representação, resultando na construção de um olhar estratégico e privilegiado. A afirma-

ção é do pesquisador Massimo Di Felice, no livro *Paisagens Pós-urbanas*: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar. Além de revelar um modelo distinto de observação, o ato de transitar pela cidade de ônibus revela uma nova forma de relacionar-se com a paisagem urbana, com a metrópole:

Sem dúvida, o ônibus é o meio de transporte mais popular e mais comum de uma metrópole. Para um estrangeiro, não há modo melhor para conhecer a cidade do que caminhar de ônibus, deixando-se levar nos muitos percursos que a atravessa com suas várias linhas e permite, através de seus vidros, um olhar estratégico e privilegiado (Felice, 2009: 196).

A afirmação de Felice não está baseada somente em uma perspectiva teórica. A percepção da cidade por meio de uma janela de ônibus é igualmente uma proposta metodológica adotada pelo pesquisador para a composição de seu estudo. No livro, o autor parte do conceito de habitar como um conceito estratégico para abalizar as transformações da paisagem urbana e da relação entre sujeito e espaço, ofertando à análise uma estrutura linear que favorece a construção de um complexo quadro da leitura do habitar enquanto prática comunicativa. O ato transitar pela cidade de ônibus, observando-a de sua janela, é nas palavras do autor um dos muitos modelos de habitar exotópico, uma forma de ligação, e relação, com o território mediado por tecnologias da modernidade, principalmente a eletricidade. O ônibus, nesta perspectiva, surge como um suporte para a edificação de um novo modelo de relação com o território urbano e, principalmente, de representação da cidade. A importância desta mediação é indicada pelo próprio autor, que a utilizou como método no desenvolvimento de sua pesquisa em São Paulo:

Desde a minha chegada à *metropoletrônica* paulistana, a coisa que mais fiz foi andar de ônibus, um pouco em razão das enormes distâncias que separam os lugares e que obrigam a trocar mais vezes de linhas, e um pouco porque, com o intuito de realizar uma pesquisa na metrópole, esse foi o melhor meio para conhecer as ruas, os bairros e os no-

vos lugares. Cheguei a considerá-la quase uma técnica de pesquisa, no mesmo nível das entrevistas e da observação – o “andar de ônibus” revelou-se uma prática insubstituível para o diálogo com o ambiente metropolitano (Id.: 196-7).

“Andar de ônibus”, expressão popular que designa o deslocamento no transporte coletivo pelas ruas e avenidas, se constitui também uma forma de diálogo com o ambiente urbano, uma forma de interagir com a cidade. Seja pela vista privilegiada, que coloca o passageiro a uma altura e distância que permite a observação a partir de um enquadramento específico da paisagem urbana, ou pela própria interação com outros passageiros, também pertencentes ao espaço urbano, o autor destaca que “era como se a cada parada subisse um pedaço de paisagem no ônibus” (Id.: 197). O ônibus que corta a cidade não transita apenas pelo território, mas também faz parte da paisagem e consome os espaços que frequenta. Não há uma separação estanque entre os elementos. Nessa perspectiva, o urbano não está apenas no lado de fora do veículo, o que pode ser visto pela janela. Pois, conforme o próprio autor argumenta, “a megalópole não era apenas a arquitetura; não estava apenas lá fora, e sim em cada lugar, dentro do ônibus e até dentro de mim” (Id.: 193). A janela do ônibus passa a oferecer duas possibilidades de compreensão do urbano, duas funcionalidades, a primeira como moldura móvel enquadrando a realidade urbana que se ergue nos limites exteriores do veículo. A segunda, como uma espécie de espelho que reflete no interior do próprio ônibus o emaranhado de vivências humanas. Ambos os movimentos são produzidos pelo olhar, seja quando este se direciona para o exterior e busca uma forma de compreensão da arquitetura – que se apresenta de forma fugidia devido à velocidade do veículo – ou quando se está voltado para o interior do ônibus e se fixa nos passageiros, criando uma forma de comunicação.

Em *Passageiro do Fim do Dia*, a janela do ônibus é um espaço de observação do efêmero e do fugidio. Cria-se uma tentativa de captura da feição caleidoscópica da paisagem urbana, tornando impossível a observação atenta e fixa. Sua funcionalidade não é mais a compreensão do que se passa no espaço exterior do veículo, cuja velocidade oferece agilidade ao entorno. A passagem abaixo revela a impossibilidade de demarcação de uma cena e fixação a um determinado ponto:

Um carro novo, grande, de marca sueca, se aproximou silenciosamente e parou ao lado. O cachorro sentado no banco do carona metia o focinho afoito pela fresta que o motorista – uma mulher, na verdade – tinha deixado aberta no alto do vidro da janela. Pedro olhou bem para o cachorro, acomodado sobre as patas traseiras num assento estofado em couro preto. Pedro também gostava de sentir o vento na cara, também seria capaz de acreditar, nessas horas, que a janela, toda e qualquer janela, de um ônibus, de um carro ou de uma casa, não tinha outra finalidade senão deixar o vento bater na cara da gente. Tanto assim que, quando o sinal abriu e o ônibus recomeçou a andar, Pedro levantou um pouco mais o nariz e pôs a cara só um centímetro para fora para aproveitar o vento (Figueiredo, 2010: 20).

A funcionalidade da janela, para o personagem, não é outra a não ser deixar o vento bater em sua cara. É o próprio vento, provocado pelo deslocamento do ônibus, que impede a fixação a um ponto exato. O efêmero não é resultado de um espetáculo que se desenha na frente do observador e que depois será desfeito – tal qual observou o personagem do conto de E. T. A. Hoffman sobre o mercado –, mas sim pelo movimento que o personagem realiza dentro do veículo. A passagem abaixo indica esta mudança:

Pedro lembrou que, nas vezes em que passou por ali e observou a paisagem ao longe, através da janela do ônibus em que viajava, teve a impressão de que tudo estava adormecido, encoberto por um torpor – dentro e fora das casas. As antenas de tevê e os fios bambos nos postes pareciam também desativados, sem carga. O aspecto, no conjunto, era de um cenário oco, sem nada por trás.

Mas não podia ser verdade e, já que não via ninguém por ali, Pedro escolhia uma casa e nela fixava o olhar. Tentava imaginar como eram os moradores e em que trabalhavam. Porém o ônibus avançava em velocidade, a estrada traçava uma curva comprida e a casa escolhida por ele ficava para trás aos poucos. Por fim sumia, antes que Pedro conseguisse formar qualquer ideia (Id.: 40).

O desfecho da cena é emblemático. A aceleração impede a organização de uma ideia. A efemeridade provocada pelo olhar em movimento não possibilita a fixação e compreensão da paisagem urbana que se desenha fora da janela do ônibus. Ela se apresenta apenas como *flashes* momentâneos que são captados pelo olhar do personagem. Além disso, retomando as imagens do cristal e da chama, tal qual foram formadas por Italo Calvino, é possível dizer que o protagonista se interessa primeiramente pela chama e considera o cristal um cenário vazio, sem nada por trás. Em outras palavras, Pedro, descrito como distraído, busca em seu olhar alcançar o emaranhado das existências humanas. Dessa forma, a representação do urbano, no romance de Rubens Figueiredo, passa a privilegiar os relatos sobre o cotidiano e não se ocupa de uma descrição da racionalidade geométrica que dá forma à cidade.

À semelhança do observado nos contos anteriormente citados – os quais apresentam métodos de observação do outro –, em *Passageiro do Fim do Dia*, travamos contato com um personagem que igualmente utiliza o seu olhar como forma de contato, ofertando a este ato uma alteridade própria que se funda em um complexo movimento especulativo, fruto de um elaborado fluxo de pensamento. O ato de observar o outro em Rubens Figueiredo é um movimento distinto ao talento literário invocado pelo personagem de Hoffman e muito menos é semelhante ao sutil desejo de “ler a história de longos anos” que encontramos em Poe. Aqui o olhar é empático. Não presenciamos o tom jocoso dos primos que se divertem ao observar praça do mercado e não estamos diante de um olhar que examina de forma minuciosa os elementos exte-

riores dos passantes em busca de seus segredos. O personagem de Rubens Figueiredo deseja conhecer quem é este outro que está ao seu lado. É com esse desejo que ele elabora uma complexa leitura de uma simples tatuagem de uma mulher que está ao seu lado no ônibus: “Flávia, minha vida”. A partir da observação da frase tatuada, Pedro passa a especular:

Mulher jovem demais: Flávia devia ser a filha dela, pensou Pedro. Deve ter sido um parto ou uma gestação difícil, pensou também. Um bebê prematuro, deve ter ficado doente nas primeiras semanas. A mãe, só uma menina – pelo que ele via –, não devia ficar acordada quase a noite interia. Para vigiar, para dar os remédios, para ver se a criança não tinha engasgado, se não tinha parado de respirar no escuro – e toda hora um novo susto. Quem sabe a filha esperneava, os olhos e o nariz contraídos, com uma febre que varava a madrugada e a manhã, uma febre que trava pelo meio-dia e esticava, até o último segundo, as horas da tarde daqueles dias que pareciam não acabar (Id.: 164).

A construção narrativa assim oferecida é uma livre e bela especulação edificada apenas com base em um pequeno indício, uma tatuagem. Não existe uma verdade a ser alcançada. O exame da tatuagem não irá revelar um dado que se quer segredo. Não será a partir da vasculha da superfície que se tentará alcançar determinada profundidade. O olhar de Pedro é empático e busca transformar o outro em próximo. Este movimento, somado ao ato rotineiro de embarcar na mesma linha de ônibus nas tardes de sexta-feira, levou o personagem a conhecer minimamente alguns dos passageiros através do ato de observar:

Sabia que a mulher com aparência de uns sessenta anos, mas que devia ter só uns quarenta e três, com cinturões de gordura nas costas que marcavam profundas pregas na blusa, não tinha os dentes incisivos na arcada inferior. E sabia que ela trazia dentro da sacola, sempre abarrotada, uma Bíblia encapada em plástico transparente, que ia abrir e ler no seu banco de ônibus, durante a viagem de mais ou menos uma hora e meia.

Pedro sabia que o rapaz de uns vinte anos, de cabelo raspado, com dois dedos da mão paralisados para sempre numa ligeira curva em gancho por causa de algum acidente, ia dormir de cansaço no meio da viagem. A cabeça ia ficar encostada no vidro da janela, ou ia tombar de vez em quando, quase tocando em quem estivesse sentado ao seu lado (Id.: 10).

As descrições elaboradas não são somente leituras das características físicas dos passageiros: estamos diante de um quadro que releva apenas traços de fisionomia e principalmente se fixa no exame dos elementos corporais, observando e lendo como o corpo se comporta no ônibus. A perda dos dentes incisivos, os cinturões de gordura ou a lesão em uma das mãos são os índices visíveis das histórias que cada qual carrega. As marcas reunidas nesses corpos, seja devido a um acidente ou uma tatuagem, são visitadas pelo olhar agudo de Pedro e se transformam em formas de ancoragem para a elaboração de seu exame especulativo.

A janela de um ônibus, conforme examinou Massimo di Felice, é uma moldura que isola o passageiro do mundo exterior e, igualmente, seu vidro também se assemelha a um espelho que reflete a paisagem e os conflitos que se erguem do lado de fora. Dessa forma, a cidade que a cada ponto adentra o veículo é uma cidade marcada pelo conflito. É possível afirmar que todos os personagens e as histórias são pontuados por um movimento de colisão de sujeitos. Através da interlocução com Darwin, moldada pela leitura que Pedro faz do livro, surge a interrogação acerca do uso do cientificismo enquanto modelo de compreensão social. A descrição que Darwin faz de um combate entre uma vespa e uma aranha, lida por Pedro dentro do ônibus – um combate foi observado na mesma região que o personagem corta dentro do mesmo –, surge como uma espécie de metáfora da sociedade, uma possibilidade de leitura dos próprios conflitos que são vivenciados cotidianamente. Contudo, o acionamento dessa imagem não é um ato simples e apresenta também uma dose de ironia. Pois, como o próprio personagem especula ao fim da leitura, o único ensinamento que o episódio pode apresentar não está

relacionado à ação da aranha ou da vespa, mas ao próprio Darwin: “Tudo o que soube, ao fim da história, é que Darwin capturou ‘o tirano e a vítima’ e os levou embora, para si, para seu país. Cento e setenta anos depois, lida num ônibus, parecia que era essa toda a moral da fábula” (Id.: 24). Soa clara a ironia da cena descrita, não resta uma escapatória, o tirano – encarnado na figura da vespa que vence a disputa mortal – e a vítima – representada pela aranha – foram capturados e, por que não, derrotados. Vale destacar que uma mesma disputa entre uma vespa e uma aranha é relatada por Darwin e lida por Pedro em momento posterior da narrativa. A dose irônica é novamente acionada, no entanto o desfecho é distinto. Nesse novo embate, é a aranha que figura como tirana: “Mas agora a vespa é que era a presa: capturada na cola dos fios da teia” (Id.: 162). Ou seja, não há uma ordem rígida que determina as resoluções dos conflitos e muito menos aponta para um vencedor único.

A percepção de uma cidade em conflito é apresentada pelo olhar de Pedro e a partir dos relatos de sua namorada, Rosane. São estes dois personagens que possibilitam a emergência de episódios e histórias que, em semelhança à imagem da disputa entre a aranha e a vespa, são vivenciados por tiranos e vítimas. Exemplar desse aspecto é a narração que Rosane faz do processo de ocupação de seu bairro, indicando que a presença dos novos residentes incidiu na formação de uma rivalidade com os moradores de um bairro vizinho:

A imagem daquela gente que de uma hora para outra começou a percorrer as ruas com suas mobílias e seus pertences – gente que parecia vir às pressas e em fuga, e todos ao mesmo tempo –, a presença à força de pessoas que eles não chamaram, não conheciam, não queriam ali – acabou formando nos moradores da Várzea a ideia de que aquela gente vinha para prejudicar, vinha para desvalorizar a vizinhança de algum jeito, para degradar o bairro todo. Ou, quem sabe, até coisa pior (Id.: 38).

A rivalidade ganha ares de disputa e os bairros são transformados em territórios inimigos separados unicamente por uma fronteira imaginária. Impulsionada pela presença de homens armados, cria-se uma cultura da violência que contamina ambos os espaços. Assim, conforme relata a própria personagem,

Os nomes Tirol e Várzea começaram a aparecer nos jornais, na televisão, nos noticiários de crime. Os grupos armados nos dois bairros pareceram crescer e se hostilizavam. Juravam vinganças seguidas. Sem notar, as crianças começaram a aprender aquela raiva desde pequenas. Educavam-se com ela, tomavam gosto e se alimentavam daquela rivalidade. Cresciam para a raiva: aquilo lhes dava um peso, enchia seu horizonte quase vazio – nada senão aquilo fazia delas alguém mais presente (Id.: 54).

Um confronto entre pares, entre iguais. Não são os diferentes que duelam em um mesmo território. Tal qual ocorrera no relato de Darwin sobre a batalha entre a vespa e a aranha, são sujeitos pertencentes a uma mesma classe que utilizam a violência enquanto mecanismo de construção identitária, negando o outro para afirmar a si próprio. A rivalidade entre os dois bairros, um fenômeno rotineiro no cenário urbano carioca, é a válvula mestra que impulsiona a narrativa e transforma a viagem de ônibus do personagem em um acontecimento ímpar. Ao serem informados sobre a notícia de um confronto entre grupos armados das duas localidades, os passageiros do ônibus passam a especular sobre a própria segurança, tornando tenso um deslocamento rotineiro. A inserção do tema da violência urbana na estrutura da narrativa produz um diálogo com parte significativa da literatura contemporânea que utiliza a margem enquanto cenário. Dessa forma, mesmo introduzindo a ideologia do naturalismo enquanto possibilidade de leitura da sociedade, Rubens Figueiredo também constrói um expressivo diálogo com a própria produção literária contemporânea que aciona o temário da violência como principal eixo temático.

Rubens Figueiredo é um autor urbano, que explora e examina a cidade a partir de seus textos ficcionais. O solo urbano assume não apenas um papel de palco da narrativa, mas ganha uma funcionalidade mais ampla e torna-se um elemento necessário para a condução do enredo. Ainda que não sejam nomeadas ou localizadas no plano real factual, as cidades na obra de Rubens Figueiredo assumem um lugar de destaque e apresentam-se como elementos essenciais para a feição dos personagens e estruturação da trama. Na leitura de *Passageiro do Fim do Dia* é possível observar certa atualização das duas matrizes de representação urbana formadas no século XIX. A janela e a rua já não possuem a mesma feição e agora estão dotadas de novas características. Faz-se necessário ativar um novo referente para alcançar um molde de representação que possibilite observar estas mudanças e que permita novamente exercitar o experimento da representação. O olhar surge como metáfora possível para alcançar um foco que coloque em destaque uma possibilidade de leitura da paisagem urbana. E será desse olhar que resultará um relato: como nos informa Michel de Certeau, em *A Invenção do Cotidiano 2*, a cidade é o “teatro de uma guerra de relatos”. Ainda que breve, a definição apresentada pelo autor serve como ponto de referência para o estabelecimento de um horizonte de questões acerca da produção literária brasileira contemporânea que narra o urbano. Dessa forma, a partir da leitura produzida por Certeau, é possível identificarmos o princípio prismático da subjetividade que determina a forma de narrar e ler a cidade. Ao ser classificada enquanto um palco de uma disputa discursiva, ela surge como espaço que se constrói não apenas em sua materialidade física, mas, igualmente, no próprio ato de narrá-la. A edificação da narrativa resulta no estabelecimento de uma imagem que entra em choque com outras imagens já existentes, evidenciando a perpetuação de uma guerra de relatos. No entanto, conforme o próprio autor afirma, tal conflito é operado no espaço da performance e tem como cenário o próprio campo da

fabulação: o teatro. Por esse viés, não se trata do estabelecimento dos relatos enquanto verdades acerca da cidade, mas, sobretudo, como construções discursivas que refletem a subjetividade do próprio sujeito que as produziu.

TRABALHOS CITADOS

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano 2: Morar e Cozinhar*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

FELICE, Massimo Di. *Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume, 2009.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

GOMES, Renato Cordeiro. De rua e de janela. *Semear*, Rio de Janeiro, n. 6, 2002.

HOFFMANN, E. T. A. *A janela de esquina do meu primo*. São Paulo: Cosac&Naif, 2011.

POE, Edgar Allan. O homem da multidão. In: _____. *Contos*. São Paulo: Cultrix, 1986.

RUBENS, Figueiredo. *Passageiro do fim do dia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Paulo Roberto Tonani do Patrocínio é Doutor em Letras pela PUC-Rio e realizou pesquisa de Pós-Doutorado com o financiamento da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ) no Programa de Pós-Graduação em Literatura, Cultura e Contemporaneidade do Departamento de Letras da PUC-Rio, onde atuou como Professor Colaborador. É Professor Adjunto do Departamento de Letras-Libras da Faculdade de Letras da UFRJ. É autor do livro *Escritos à margem: a presença de autores de periferia na cena literária brasileira* (7 letras/FAPERJ).

Artigo recebido em 16/03/2014. Aprovado em 12/06/2014.

DOIS IRMÃOS: PÓS-PÓS-MODERNISMO E A EXPERIÊNCIA POSSÍVEL

Cecília Rodrigues
University of Georgia

Abstract: Frustration in recent decades regarding postmodern aesthetics' non-referential use of language has triggered a reaction known as post-postmodernism, which rejects the absence of social relations in literature and instead seeks to reaffirm the humanity of interpersonal relationships. In this article, I locate Hatoum in an emerging post-postmodern aesthetic via an analysis of the ability to represent experience by the narrator in his second novel, *Dois Irmãos* (2000).

Keywords: Milton Hatoum; *Dois Irmãos*; post-postmodernism; narrator; experience.

*Penso que não se deve confundir experiência com vivência; ou seja,
a experiência do narrador não é apenas fruto de sua experiência vivida.*

*Não se trata da vivência direta de um fato
ou da prática individual de uma ação.*

Milton Hatoum

No final da década de 1980 surge no cenário literário dos Estados Unidos um rechaço ao despojamento do mundo social e à imersão em um mundo de linguagem não referencial. Seria o início da crise da estética pós-moderna,¹ inspirada em um desejo de reconectar a linguagem à esfera social, ou seja, reenergizar o âmbito social da literatura, sua habilidade de intervir no mundo, de causar um impacto concreto tanto

nas pessoas como nas instituições com as quais interage (McLaughlin 55). Observam-se ecos de tal posicionamento nas letras brasileiras do início do século XXI através do trabalho de críticos como Denilson Lopes e Godofredo de Oliveira Neto. Expressando um cansaço perante os excessos tanto sociais como estéticos do pós-modernismo, Lopes propõe resgatar o valor da delicadeza nas mais variadas áreas da produção cultural não só brasileira, mas mundial. Através da sua prática crítica, o autor busca a recuperação do sublime e do sagrado no cotidiano e no banal, o reencantamento do mundo através da contemplação e a leveza através da pausa e do silêncio.

Em consonância com o trabalho de Lopes, Oliveira Neto e seu grupo de pesquisa expressam o mesmo tom de resgate de valores éticos e estéticos deixados de lado pelo pós-modernismo. Através de ensaios que analisam escritores brasileiros contemporâneos,² são enumeradas características que representariam esse incipiente momento pós-pós-moderno na literatura brasileira. Com relação ao conteúdo das obras, observam-se relações humanas mais delicadas e consentâneas da necessidade de uma sociedade menos bestializada, a presença do amor, um sujeito amparado em um passado e em um devir e a reatualização do conflito campo versus cidade. Com relação à forma visualizam-se o retorno ao emprego metafórico e simbólico da linguagem e da poética, a diminuição do emprego do palavrão, mais descrição nas narrativas, a volta do enredo e o uso mais acentuado de técnicas gráficas (255).

Entretanto, não se trata de repudiar a importância da estética pós-moderna; de fato, várias foram suas contribuições. No âmbito literário, por exemplo, a implosão das metanarrativas é vista como um marco fundamental do pós-modernismo. Após o questionamento das grandiloquentes narrativas da modernidade, a experiência com o próximo, consigo mesmo e com o mundo só se faz realizável através do enfrentamento das várias camadas e ambiguidades da linguagem. Consequentemente-

mente, a ficção que vem depois do pós-modernismo é consciente de que a única maneira de se experimentar o mundo, a nós mesmos e as possibilidades de sermos humanos é através da linguagem, da narrativa e dos processos de representação (McLaughlin 66-7).

A consciência dessas camadas de representação e linguagem está presente na obra de Milton Hatoum. Sua narrativa apresenta uma visão contradicotômica do mundo: não há bons nem maus, verdade ou mentira. As interações humanas se desenvolvem na penumbra. Todas as formas de discurso totalizante são desconstruídas, fazendo com que as relações se estabeleçam nas entrelinhas da ambiguidade, em que os opostos se permeiam. Portanto, há na obra de Hatoum uma consciência pós-moderna no que se refere à desconstrução das relações interpessoais, porém estas não são esvaziadas. É precisamente aí que reside o diferencial da sua obra. Dito de outra forma, embora haja traços pós-modernos na obra hatoumiana, observa-se também um desejo de avançar, de ir além, de encontrar sentido nas instâncias menos prováveis. Isso é particularmente visível em *Dois Irmãos*, segundo romance do escritor, no qual o narrador, Nael, simboliza bem essa postura. Por um lado, além de demonstrar despretensão em transmitir a verdade, o narrador é ciente de que a recuperação das memórias, vozes e experiências reside em um campo onde as relações entre eu/outro são negociáveis. Por outro lado, mesmo diante desse cenário, ele busca uma comunhão consigo e com o outro.

Dessa maneira, apesar de certa incredulidade pós-moderna, observa-se na obra de Hatoum em geral, e na construção do narrador de *Dois Irmãos* especificamente, o tema do resgate: diante da fragmentação, o sujeito busca tecer relações fraternas com o próximo; diante do excesso de presente, a reconstituição da sua história ao se amparar em um passado através do ato reflexivo memorialístico; diante da perda humana, a busca pelo amor; diante de uma sociedade em direção desenfreada ao

progresso e aos avanços tecnológicos, a coragem de ir na direção contrária, a delicadeza do regresso. A partir desse contexto, o presente ensaio busca evidenciar algumas características da incipiente estética pós-pós-moderna em *Dois Irmãos*, através de uma análise da controversa relação entre experiência e narrativa. Como a posição ambígua do narrador de *Dois Irmãos* atualiza tal discussão e situa Hatoum na vanguarda do pós-pós-modernismo no Brasil? Veremos que a partir de diferentes níveis de experiência e temporalidade, o texto hatoumiano indica uma superação da estética pós-moderna, uma vez que esta focaliza a presentificação e a impossibilidade da experiência. Nesse novo momento, que aqui chamamos de pós-pós-moderno, há uma recuperação de valores tais como a importância do passado e da experiência na literatura. É válido reconhecer a natureza precária do termo “estética pós-pós-moderna”. A opção pelo seu uso se apoia em um crescente número de estudos críticos que usam o termo propriamente dito ou fazem menção a um momento para além do pós-modernismo. No presente ensaio, o termo é entendido como um processo de transição no qual se observam características que se aproximam e ao mesmo tempo se distanciam do pós-modernismo.

A multifacetada origem étnica de Nael confere um tom ambíguo à narrativa, composta por experiências diretas e indiretas e pela relação entre passado e presente. Essa posição fronteiriça de Nael provém do fato de ser filho da empregada indígena da família de Zana e Halim com um dos filhos gêmeos do casal. Bem tratado pela mãe e pelo avô, mas ignorado pela avó e pelos dois possíveis pais, Nael tanto é um dos homens da casa como apenas o filho da empregada. A transferência dessa hibridez étnica e social para a narrativa muito tem chamado a atenção de críticos literários (Albuquerque 2006, Leão 2005, Miranda 2008, Santos 2009, Toledo 2004 e Vieira 2007). Entretanto, várias dessas análises se resumem a caracterizá-lo de maneira redutora como narrador tradi-

cional ou pós-moderno, conceitos diretamente associados ao lugar da experiência na literatura contemporânea.

A experiência na narrativa: do narrador moderno ao pós-moderno

Onze anos após a publicação do seu primeiro romance, o premiado *Relato de um Certo Oriente* (1989), Hatoum apresenta ao público *Dois Irmãos* (2000), cuja realização estética consolida seu lugar de destaque nas letras brasileiras.³ Nesse romance, o escritor manauara retoma temas já trabalhados como a representação do espaço amazônico, as confluências interculturais entre imigrantes libaneses, indígenas e brancos, o resgate de histórias familiares através da memória e da linguagem e a busca pela origem. A saga da família de imigrantes libaneses constituída por Zana e Halim se reflete na conturbada relação entre os gêmeos Yaqub e Omar, bem como na busca pela origem do narrador, Nael, sendo esses os pontos nodais através dos quais o enredo se desenvolve.

Zana e Halim se conhecem no Biblos, restaurante do pai da moça no centro de Manaus, por volta de 1914. Depois de conquistar a cristã maronita com versos em árabe, o muçulmano Halim a desposa e os dois vivem uma longa paixão desmedida, sendo o único empecilho para sua duradoura felicidade a tensa relação entre Yaqub e Omar. Enquanto a mãe cultua Omar, o filho caçula, Yaqub sente na pele sua rejeição; o pai, sem muita intimidade com os filhos, critica os mimos de Zana e teme pela relação entre os gêmeos. Há, ainda, a filha Rânia, cujo viés incestuoso de idolatria dos irmãos sabota todas as oportunidades de casamento que a ela são apresentadas. Os conflitos familiares envolvendo paixão, ódio, vingança e incesto são narrados por Nael. A reconstituição da história familiar, depois de mais de trinta anos, quando quase todos já estão mortos, é feita a partir do testemunho de Nael bem como das histórias que escutou, em grande parte, de Halim e da sua mãe.

Além disso, Nael, ao tentar desvendar as personalidades de Yaqub e Omar na busca pela identidade do pai – e consequentemente da família como um todo – se constrói a si mesmo.

A já mencionada posição ambígua do narrador – entre culturas, etnias e camadas sociais – provoca nos estudiosos as mais diversas interpretações. Enquanto ele é caracterizado como “sofredor Nael” (Toledo 122), sua narrativa também é vista como um “hino de vitória e não um cântico de rendição” (Koleff 323). Sem dúvida há muita dor na trajetória do menino bastardo que luta para encontrar um espaço entre os mundos que habita, mas também há determinação e ânsia por conhecimento, fazendo com que seu percurso, através da realização narrativa, não seja em vão.

De fato, é sua posição liminar, origem da dor, que lhe franqueia habitar todos os espaços (embora Nael seja relegado ao quarto dos fundos, é nele em quem Halim confia), passear por todos os caminhos (ele conhece tanto os fundos como a entrada da casa da família, conhece também todas as esquinas de Manaus – das instituições educacionais aos becos fétidos). Nael, com sua posição ambígua, borra as fronteiras entre esses âmbitos sociais e desliza entre um e outro, fazendo-os convergir na sua construção identitária e, consequentemente, narrativa. Dessa maneira, no seu sofrimento reside sua força. O lugar de instabilidade que ocupa também lhe possibilita uma perspectiva privilegiada e é através dessa multiplicidade étnica, cultural e social que reside seu diferencial como narrador.

Embora várias figuras sejam importantes na formação de Nael, o presente estudo se concentrará na interação imprescindível entre avô e neto: a união entre a sabedoria da velhice e a curiosidade da juventude. Somente através da relação de intensa cumplicidade com o avô, Nael é capaz de recompor os pedaços das histórias familiares. A realização da sua narrativa, portanto, simboliza a confluência dos dois extremos da

família – o integrante mais velho e o mais jovem – atando suas pontas de maneira circular. Esse narrador hatoumiano, portanto, empreende uma reação ao excesso de presente, à fragmentação familiar e à destruição da cidade da infância através da revisitação e reconstrução dessas histórias. Esse delicado e corajoso processo de resgate somente é possível a partir da troca de vivências e experiências entre ele e a figura do avô Halim.

Se levarmos em consideração o uso coloquial das palavras experiência e vivência, observamos seu uso intercambiável, já que geralmente são tratadas como sinônimas, estando ambas relacionadas com o conhecimento prático adquirido através do processo de viver. Entretanto, ao submeter suas definições a uma análise rigorosa, percebe-se que os verbetes carregam no seu âmago uma sutil diferença: vivência indica aquilo que alguém experimentou vivendo, vivenciando; experiência, por sua vez, vai mais além por estar relacionada a um conhecimento que se aprimora com o correr do tempo. Essa diferenciação coincide com o pensamento do escritor Milton Hatoum expresso na epígrafe desse ensaio: enquanto que vivência remete a uma prática direta, experiência engloba tanto as ações concretas de uma pessoa como também o que ela observa, escuta, enxerga, ou seja, ao passo que a natureza da vivência é pontual, a da experiência é ampla, composta das vivências pessoais e de outrem, além de se modificar com o passar do tempo.

Ao pôr em evidência o tema da experiência na sua prática literária, Hatoum se insere em um debate de longa data acerca da (im)possibilidade de expressá-la na arte narrativa. Vejamos como o conceito de experiência hatoumiano não só repercute nas suas ficções, mas também evidencia a mudança de pensamento em relação ao posicionamento do narrador. Exploremos, portanto, através principalmente dos críticos Walter Benjamin e Silviano Santiago, como a noção de experiência na narrativa tem sido avaliada. No caso de *Dois Irmãos*, os elementos vivência, experiência e efeitos do tempo são imprescindíveis na construção do texto,

uma vez que Nael narra suas vivências pessoais e as experiências que tem e observa décadas depois. Sem dúvida, um dos estudos que mais propiciou – e segue propiciando – discussões acerca da questão é o artigo seminal de Walter Benjamin “O narrador”, publicado em 1936. Ao observar as mudanças históricas ao seu redor – as consequências da primeira guerra mundial e o avanço do capitalismo –, Benjamin constata a ascensão do romancista a partir do fim da experiência comunal representada pelo narrador tradicional:

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. Ele se distingue, especialmente, da narrativa. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. (201)

Essa segregação impossibilitaria o intercâmbio de experiências e, conseqüentemente, extinguiria a arte de narrar (197-8). Embora sua teoria do desaparecimento da experiência pareça nostálgica e extremista, uma análise mais aprofundada dos escritos do teórico alemão revela outra dimensão do seu pensamento.⁴

Mesmo confirmando a destruição da experiência tradicional, Benjamin afirmava três anos antes que há que se buscar novos caminhos para se atingir a experiência moderna; dentre os quatro meios que oferece,⁵ o da linguagem se mostra o mais relevante para os propósitos deste ensaio devido à sua capacidade de transformar a realidade e de, como consequência, oferecer uma nova experiência no âmbito narrativo. Assim, ao invés de rejeitar a experiência moderna, o crítico explora novas possibilidades de liberdade dentro de uma experiência moderna em decadência (Caygill 30). Para se entender melhor a relação entre experiência e linguagem no pensamento benjaminiano, é importante falar da distinção entre experiência específica ocorrida em um momento pontual e experiência mais profunda que penetra no âmbito memorialístico e sobrevive

o simples momento isolado. É esta que Benjamin considera verdadeira porque somente a memória possibilitaria a experiência real (Abbas 219). Seria o que Hatoum entende, respectivamente, por vivência e experiência e estaria atrelado ao fato de a linguagem ser a morada da memória e de Hatoum trabalhar esse conceito na economia da sua narrativa. Similarmente, Benjamin enxerga na linguagem uma estrutura com memória. Ora, se a memória torna possível a verdadeira experiência e a linguagem é detentora de memória, então a experiência se torna factível através da linguagem.

Há na proposta literária de Hatoum um diálogo com o pensamento de Benjamin no que concerne aos diferentes níveis de experiência e à relação entre linguagem, memória e experiência. Para Benjamin “the task of the critic was to recognize the new possibilities for freedom opened by the destruction of tradition and the crisis of experience” (Caygill 33). É precisamente através da tessitura narrativa de *Dois Irmãos* que Hatoum enfrenta a crise da experiência (ainda válida na atualidade, com veremos a seguir) e oferece sua contribuição ao debate.

Dentre os críticos literários que abordaram o assunto, mencionemos Georg Lukács (1936), Theodor Adorno (1958) e Giorgio Agamben (1978). Para Lukács a oposição entre narração (experiência) e descrição (observação), mais do que apenas métodos artísticos divergentes, revelaria a cisão da sociedade contemporânea. Nesse contexto, o crítico constata o enfraquecimento do ato de narrar e a ascensão do ato de descrever, este caracterizado pelo vazio da experiência (126). Adorno fortalece o coro de vozes ao afirmar que o narrador contemporâneo se encontra diante de um impasse: “it is no longer possible to tell a story, but the form of the novel requires narration” (30). Para o crítico alemão, a padronização do mundo – com sua crescente fragmentação de relacionamentos e reificação capitalista – previne os indivíduos de contar uma história, ou seja, de ter algo especial para compartilhar. Em consonância, Agamben afir-

ma que “the question of experience can be approached nowadays only with an acknowledgement that it is no longer accessible to us” (13). Apesar de expectativas diferentes quanto ao papel da narrativa, os projetos filosóficos dos críticos mencionados evidenciam que o romance tem um lugar de destaque na luta contra a crise da experiência e o desencantamento do mundo, já que a linguagem pode ser tanto uma ferramenta de resistência ou denúncia como de transformação ou transcendência. Portanto, diante desse cenário, a saída seria utilizar o próprio romance como meio para difundir e resistir à situação (Adorno 31-2).

Aludindo aos posicionamentos supracitados, Silviano Santiago, em “O narrador pós-moderno” (1989), não só rejeita a preocupação com o conceito de experiência na contemporaneidade, mas celebra a posição do narrador pós-moderno desprovido de experiência. Santiago renega a história, memória e experiência como fundamentais na composição do narrador contemporâneo, já que, para o crítico brasileiro, narrativas que lidam com tais conceitos são memorialistas, buscam uma visão do passado no presente e procuram “camuflar o processo de descontinuidade geracional com uma continuidade palavrosa e racional de homem mais experiente” (48). O narrador de Santiago não considera como valores o diálogo entre passado e presente nem o acúmulo de conhecimento por uma geração anterior.

Analisando alguns contos de Eduardo Coutinho como material para caracterizar o narrador pós-moderno e utilizando o famoso texto de Benjamin como contraponto, Santiago inicia seu artigo indagando sobre o conceito de narrador: “Quem narra uma história é quem a experimenta, ou quem a vê?” (38).⁶ No primeiro caso, o narrador transmite uma experiência e, no segundo, ele a observa. A partir da delineação dessa oposição, Santiago oferece duas propostas de trabalho: a primeira seria a de que “o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador”

(39); a segunda afirma que “o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele” (40). É precisamente o narrador que Benjamin deprecia – aquele que somente informa e relata – que o pós-moderno valoriza.

Assim, em oposição ao pressuposto da experiência na formação do narrador clássico benjaminiano, o narrador pós-moderno de Santiago se distancia ao narrar o espetáculo a que assiste, residindo nessa ausência de envolvimento sua natureza pós-moderna. Santiago resolve a questão da autenticidade de um narrador que não experimenta o narrado argumentando que aquela provém da verossimilhança, ou seja, “da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções da linguagem” (40). Adicionalmente, a falta de respaldo da experiência seria compensada pelo olhar. Nos contos de Coutinho, representativos do pós-modernismo brasileiro segundo Santiago, um tema recorrente é o da descontinuidade geracional na qual a “vivência do mais experiente é de pouca valia” (46) ou, ainda, na qual a “história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações” (46-7). Esse narrador, portanto, contrariamente ao narrador clássico de Benjamin, é jovem, inexperiente e prima pelo presente, pelo “agora”.

No pensamento de Benjamin se constata uma divisão categórica entre narrador tradicional e contemporâneo. Santiago utiliza um formato semelhante para desenvolver seu argumento. No caso de Lukács, a dicotomia presente é entre narrar e descrever. Quanto à presença desses pares binários, observa-se que “the duality between observation and experience has preoccupied many literary critics throughout the twentieth-century” (Ribeiro 44); é precisamente a partir dessa dicotomia que vários estudiosos brasileiros da obra de Hatoum constroem seu argumento para análise, sendo diversas e díspares suas conclusões.

Levando em consideração essa divisão binária, é problemático afirmar que os narradores de Hatoum se enquadrariam na teoria do narrador tradicional de Benjamin porque sabem “discutir de forma exemplar as questões mais importantes da vida” (Vieira 63). Similarmente é discutível acreditar que os narradores hatoumianos são tradicionais devido ao seu potencial narrativo: “os romances de Milton Hatoum vêm justamente derrubar a tese extremista do sociólogo [a da extinção da arte de narrar]: a pouca pressa para escrever seus livros deixa a narrativa madura e as histórias interessantes para o leitor” (Toledo 23). Contrariamente às posições acima, mas também controversa, é a leitura que enxerga em Nael uma “ausência de experiências que caracteriza sua existência” (Leão 66), fazendo com que ele se encaixe na categoria do narrador que já não tem o que compartilhar. Sua falta de experiência resultaria do isolamento social e de uma práxis individualista e solitária (66).

A afirmação de que os narradores hatoumianos são tradicionais evidencia uma interpretação da teoria benjaminiana que desconsidera completamente o contexto histórico. O fato de o ato de narrar estar em crise para o teórico alemão não reside na questão da capacidade de realização artística do escritor nem na escolha dos temas a desenvolver; a crise do narrador tradicional provém das mudanças sociopolíticas e artísticas da época: a guerra, o capitalismo, o crescente individualismo das grandes cidades, a ascensão do romance, que definitivamente modificam tanto o modo de vida das pessoas como sua expressão artística. Apesar da distância geográfico-temporal em relação ao lugar de enunciação benjaminiano, Hatoum não está fora desse contexto, posto que o mundo inteiro tem sido afetado por tais transformações. Portanto, é insustentável o argumento de que Hatoum, por falar das questões importantes da vida ou por ter largo fôlego artístico, desenvolve nos seus romances o narrador tradicional descrito por Benjamin. A posição oposta também se mostra insuficiente para abranger toda a complexidade do narrador de

Dois Irmãos. As andanças de Nael por Manaus, sua relação com o avô e o distanciamento temporal que permite ao narrador já adulto o processo de esquecer e relembrar as memórias não podem ser entendidos como ausência de experiências, solidão e individualismo. Pelo menos, não exclusivamente.

Tentar categorizar o narrador de *Dois Irmãos* como representante ou não do narrador tradicional benjaminiano é desentender o ponto nodal da questão. Nael não se encaixa de maneira simplista nessa teoria do narrador; o que ocorre é uma atualização das ideias de Benjamin. A posição ambígua de Nael transcende sua condição étnica e social e permeia a construção narrativa. Estamos diante de um narrador que mescla características do narrador tradicional (oralidade, memória, interconexão entre passado e presente) e contemporâneo (observação, escrita, crise perante um mundo de incertezas). Dessa forma, ele alia as histórias do avô – e por ele contadas – às vivências que ele próprio tem, ou seja, há uma convergência entre vivência (através de Nael) e experiência (através do ato de ouvir o avô, do distanciamento temporal). Em outras palavras, ao cultivar a delicada união entre avô e neto, ao resgatar as memórias da família e ao buscar a ressignificação do seu próprio passado, Nael condensa narradores tradicional e contemporâneo em um narrador que poderíamos chamar de pós-pós-moderno.

A experiência possível

Nas duas primeiras páginas de *Dois Irmãos* – anteriores ao primeiro capítulo – se planta a semente da narrativa: tudo o que é relevante é mencionado nessa espécie de introdução. Nela estão presentes a história da imigração através da menção de Manaus e Biblos, o passar do tempo com o pomar cultivado por mais de meio século, o embate entre os irmãos gêmeos, o sofrimento dos pais e até mesmo a acanhada presença

do narrador através dos pronomes pessoais “eu” e “me”. A princípio da narrativa, esse é o único indício de que ela seja em primeira pessoa. Somente no quarto capítulo, o narrador revela um pouco mais sobre si, em especial que desconhecia sua origem e suspeitava que um dos gêmeos fosse seu pai (Hatoum 73).

Surpreendentemente, somente próximo ao final seu nome é revelado e tanto o narrador como o leitor passam a saber, através de Domingas, um pouco mais sobre a história de Nael. Domingas, como o avô Halim, é detentora de farto conhecimento acerca da família e o compartilha com Nael, mas este também deixa claro que sua narrativa é uma mescla do que escutou e também presenciou: “Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante” (29). O fato de somente às vezes o narrador estar distante dos fatos implica que também há proximidade, ou seja, existe uma ambiguidade entre as perspectivas interna e externa.

Alguns episódios que Nael toma conhecimento através da mãe são a paixão dos irmãos pela mesma moça e a partida de Yaqub para São Paulo quando o narrador tinha apenas quatro anos. Enquanto o avô Halim se esforça para relembrar os fatos positivos: “É melhor assim: lembrar o que me faz viver mais um pouco” (71), Domingas, na maioria das vezes, compartilha com o filho o outro lado da história: os ciúmes, a disputa pela mulher amada, os sentimentos desencontrados com a partida de Yaqub. Tal privilégio – o de saber e relatar o lado avesso dos acontecimentos – advém da sua posição híbrida, semelhante à do filho: “não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade” (67). A mãe de Nael, com uma existência sofrida na qual sua cultura indígena se vê desrespeitada e seu trabalho explorado, habita

esse lugar intermédio: ela é alfabetizada, mas não tem liberdade. É a Domingas, por exemplo, que Yaqub confia suas alegrias e agruras; é no quartinho dos fundos, tratado com inferioridade e distância, que se estreitam fortes laços sentimentais. Como ocorre com o filho, a experiência da cansada ama indígena reside na convergência dessas esferas.

Depois que Domingas falece, a única lembrança que resta sua é o besteiário esculpido por ela. Nael exergava os bichinhos de madeira como “os únicos gestos que lhe devolviam durante a noite a dignidade que ela perdia durante o dia” (264). Em vida, apesar de compartilhar com o filho as histórias da família, Domingas relutava em falar de si, especialmente quando o assunto era a paternidade daquele. Somente uma única vez ela teve coragem de desabafar com Nael: “‘Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão’” (241). Apesar de a passagem parecer elucidar a questão da paternidade, em realidade, só gera mais ambiguidade. Quando Domingas afirma que com Omar ela não queria, significa que com Yaqub sim? É fato que a descrição é de um estupro, mas a mesma não anula a possibilidade de uma relação entre Domingas e Yaqub, especialmente porque os dois eram íntimos, sempre passeando pela cidade e conversando no quarto dela.

Tanto Nael como sua mãe, com sua posição liminar entre dois mundos, têm acesso ao avesso das coisas, fazendo com que sua perspectiva permeie o tecido narrativo e também ganhe centralidade na trama. O olhar enviesado de Nael, por exemplo, enxerga que, apesar de Omar com suas ressacas e farras ser uma presença intensa na casa, seu comportamento reprovável só fazia com que ausência de Yaqub fosse sentida mais intensamente, transformando-a em presença: “Omar sempre esteve por ali, expandindo sua presença na casa para apagar a existência de Yaqub [...] Mas a lembrança de Yaqub triunfava. As fotografias emitiam

sinais fortes, poderosos de presença” (62). Será que os outros familiares ou o próprio Omar percebiam a relação entre presença e ausência? A posição ambígua de Nael, oscilando entre proximidade e distância com relação aos membros da família, confere esse tipo de sutileza à narrativa.

Um dos relacionamentos que auxilia Nael mais significativamente na sua construção identitária e narrativa é o que ele desenvolve com o avô. Através das longas histórias contadas por Halim e das aventuras pela cidade quando este desaparecia e Nael saía à sua procura, se entrelaçam oralidade e escrita, presente e passado, fazendo de Nael um narrador que, ao refletir sobre sua trajetória de vida, passeia pela tradição e contemporaneidade. Ambos experimentam a força transformadora do ato de narrar suas lembranças: em Nael, a narrativa tem a função de criar uma moldura para sua vida, ou seja, o ato de narrar as memórias da família (incluindo as suas próprias) busca abranger a totalidade da sua existência; para Halim, ao contrário, a intensidade das recordações se dá de maneira pontual: “Me dá raiva comentar certos episódios. E, para um velho como eu, o melhor é recordar outras coisas, tudo o que me deu prazer. É melhor assim: lembrar o que me faz viver mais um pouco” (71).

Enquanto Nael necessita configurar a tela como um todo – a questão da paternidade, quem ele é e a que lugar pertence –, Halim focaliza detalhes, aqueles que lhe trarão bem-estar emocional e, como ele mesmo afirma, lhe farão viver um pouco mais. Mesmo percebendo o desejo de Halim de fugir de certas lembranças, Nael expressa exatamente o oposto – boas ou ruins, ele quer ter acesso a todas elas: “Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa [...] Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio” (90-1). Portanto, além de serem conscientes da capacidade transformadora da narrativa, Nael e Halim demonstram uma relação especial com o ato de narrar: entre esquecer

ou lembrar e entre concentrar-se em momentos pontuais ou na figura como um todo, suas práticas se equilibram e se complementam.

Ao longo da narrativa se observa uma forte cumplicidade entre avô e neto que vem a substituir a intimidade nunca experimentada entre aquele e os gêmeos: “Desta vez Halim parecia baqueado. Não bebeu, não queria falar. Contava esse e aquele caso, dos gêmeos, de sua vida, de Zana, e eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado [...] Relutou, insistiu no silêncio. Mas para quem ia desabafar? Eu era o seu confidente, bem ou mal era um membro da família, o neto de Halim” (134). Quando o avô desaparecia pelos caminhos de Manaus, era Nael o encarregado de encontrá-lo, e muitas vezes Halim estava pronto para revelar passagens da sua vida que nunca contaria aos filhos (52). Nos botecos, longe de casa, Halim confia segredos a Nael. As escapadas do avô pelas ruas emaranhadas de Manaus e a capacidade de Nael para encontrá-lo não deixam de ser uma metáfora para suas atitudes perante o ato narrativo: Halim com sua tendência a ocultar e Nael a revelar. Através desse jogo se constrói a relação entre os dois e se tece a narrativa.

Contudo, Halim não era o único a perambular pelos meandros manauras. Nael, quando fazia os mandados de Zana, também se permitia uma folga e “passeava ao léu pela cidade, atravessava as pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés” (80). Avô e neto compartilham, ainda, o respeito e amor pelo Rio Negro. Do mesmo modo que para Nael a imensidão escura e ondulada representava alívio, para Halim as águas que espelhavam nuvens brancas e imensas eram sua serenidade. Portanto, através da forte relação com a geografia da cidade e da interdependência entre vida e narrativa, avô e neto desenvolvem uma intimidade única nas suas vidas; relação essa que extrapola os limites da existência e se transpõe à tessitura do texto.

Essa cumplicidade, entre um narrador que bebe na fonte da experiência própria narrando suas memórias e um narrador que transcreve o que aprende sobre si e sobre outrem a partir do que vivencia e da interação com o próximo, manifesta, no plano da narrativa, um entrelaçamento entre oralidade e escrita. Nael está intrinsecamente conectado a ambas: ele utiliza a escrita para realizar seu projeto identitário, mas também depende da oralidade proveniente das vozes que escuta, especialmente a de Halim, para poder narrar. Dito de outra forma, Nael, através da escrita, registra a memória que, diante da morte de quase todos os familiares, já não pode manter-se oralmente (Cristo 334). A sabedoria de Domingas e Halim, transmitida oralmente, segue viva na escritura de Nael. Há, portanto, uma convergência entre as duas instâncias através do resgate da oralidade e da sua atualização na escrita.

O diálogo entre tradição e contemporaneidade também se estabelece através da relação entre passado e presente. Nael e Halim expressam uma atitude semelhante com relação à temporalidade. Para Halim, o que importa não é a data do seu nascimento, mas como ele experimenta o passar do tempo: “nem ele sabia o dia e o ano do nascimento. Dizia: ‘Nasci no fim do século passado, em algum dia de janeiro... A vantagem é que vou envelhecendo sem saber minha idade’” (Hatoum 151). Assim, prepondera não um entendimento objetivo do tempo através dos números, mas uma relação subjetiva proveniente da experiência. De maneira semelhante, Nael recorda histórias importantes a partir de momentos da sua vida: “Não me é difícil lembrar a data porque Domingas me dizia: ‘Tu nasceste quando o Halim brigou em praça pública e a cidade todinha comentou’” (152). O episódio, importante para a construção da imagem de homem robusto do avô, entrelaça as vidas de Nael e Halim e o faz não a partir de uma compreensão objetiva do tempo, mas com base em eventos pessoais. Além de ser um valor compartilhado

entre avô e neto, a experiência subjetiva da temporalidade reverbera no presente, resignificando-o.

Desse modo, a experiência possível em *Dois irmãos* é tecida a partir da condição étnico-social liminar do narrador e de seu relacionamento singelo e delicado com o avô. A transposição dessas instâncias para a narrativa se dá através do diálogo entre tradição e contemporaneidade representado pela interconexão entre oralidade e escrita, presente e passado, os atos de ocultar e revelar, esquecer e lembrar.

O narrador pós-pós-moderno

Para Nael o resgate do passado da família é crucial para sua construção identitária porque é lá que reside a chave para o enigma da sua origem: “Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia” (73). É interessante observar que aquilo que o narrador considera conhecimento de si advém do passado, e a comprovação se dá através dos verbos “vim”, “tinha vindo”. Além disso, o passado segue vivo já que palpita na vida de seus familiares. Portanto, a construção identitária de Nael depende intrinsecamente do tempo pretérito e é através das histórias que escuta e da narrativa que escreve que a ponte entre passado e presente se estabelece.

Ao valorizar a interseção de temporalidades para sua construção identitária através do resgate das imagens do passado, Nael se situa como narrador em uma posição renovada em comparação ao narrador pós-moderno descrito por Silviano Santiago. Vejamos como tal renovação ocorre. Santiago afirma que para o narrador pós-moderno a “vivência do mais experiente é de pouca valia” (46) e a “história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo

conectivo entre gerações” (46-7). De fato, na relação de cumplicidade entre Halim e Nael se observa uma sobrevivência ou continuidade da família tanto através do sangue como das memórias. Contudo, essa continuidade não é construída através de paternalismo, entendido aqui como autoridade e superioridade paternas. A passagem de Santiago transmite a ideia de que a única interação entre diferentes gerações seria fundamentada na superioridade paterna, mas não é isso o que se observa entre Halim e Nael.

No caso de Halim, mesmo falando por experiência própria e por ser mais velho, o que lhe poderia conferir certa autoridade, não há superioridade com relação ao neto. Pelo contrário, embora Halim se mostre um narrador tradicional ao utilizar a oralidade como meio de transmissão e sua experiência pessoal como objeto narrativo, ele expressa indecisão ao narrar momentos da sua vida, titubeia nos seus relatos entre o silêncio e a palavra. Ou seja, não existe paternalismo na sua interação com Nael nem na sua prática narrativa, especialmente porque as vozes do avô e do neto se equilibram, rechaçando, assim, qualquer indício de hierarquia. Além do mais, o avô necessita do auxílio do neto para regressar à casa durante suas escapadas da vida familiar, o que demonstra que a geração mais velha pode se beneficiar da mais nova. Ao invés do paternalismo descrito por Santiago, há entre os dois uma colaboração na vida e no ato de narrar.

Quanto à presença do narrador na narrativa, Santiago afirma que o narrador pós-moderno “é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador [...] É o movimento de rechaço e de distanciamento que torna o narrador pós-moderno” (39). Na prática narrativa de Nael também há distanciamento, mas de natureza distinta. Ao explicitar o momento da escritura como “hoje” em oposição ao momento em que os fatos narrados ocorreram (“então”), Nael revela as diferentes camadas narrativas proporcio-

nadas pelo distanciamento temporal: “Eu gostava de ouvir as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente” (Hatoum 51). Enquanto o distanciamento do narrador pós-moderno é uma atitude de ausência ou rechaço da situação narrada, para Nael ele serve como modo de se aproximar mais verdadeiramente dos fatos:

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras, disse Halim durante uma conversa (244-5).

Essa passagem é esclarecedora no que diz respeito à prática narrativa de Nael, pois nela constam a conexão entre passado e presente, a importância da palavra e sua cumplicidade com o avô. Nael revela ter tentado escrever algumas linhas na época dos acontecimentos, mas seu labor foi em vão. Sua inexperiência de antanho não lhe permitia ver, como ele mesmo descreve, que as palavras trabalham juntamente com o tempo. É interessante observar que Nael aprende a aceitar e respeitar essa comunhão entre tempo e linguagem tanto através da sua vivência – ao tentar inutilmente escrever sem distanciamento temporal – como com seu avô, quando este complementa o pensamento do neto ao dizer que o tempo transforma os sentimentos em palavras mais verdadeiras. Portanto, a escrita de Nael – o momento presente – se fundamenta na sua relação com o passado, com a linguagem e com a experiência de vida que compartilha com Halim.

Outra vez é possível traçar um contraponto com o narrador pós-moderno, já que este se mostra “impávido por ser ainda portador da palavra em um mundo onde ela pouco conta, anacrônico por saber que o que a sua palavra pode narrar como percurso de vida pouca utilidade tem” (Santiago 48). A delicadeza com que a linguagem é tratada por

Nael, o respeito pelo tempo das palavras, a compreensão de que elas são possuidoras de forte carga sentimental são características que põem sua prática narrativa para além da prática do narrador pós-moderno. Além disso, o processo de recuperação da memória através da linguagem está longe de ser de pouca utilidade dado que é fundamental para a sua construção identitária.

A composição do narrador em *Dois Irmãos* contrasta com a descrição do narrador pós-moderno de Silviano Santiago em pelo menos quatro instâncias: (des)continuidade geracional, presença da História (relação entre passado e presente, distanciamento temporal, memória), ação do narrador na narrativa e relação com a linguagem. Embora tanto o texto crítico de Santiago como a narrativa ficcional de Hatoum pertençam ao momento de transição do século XX ao XXI, observa-se uma mudança no que toca à construção do narrador: enquanto naquele descrito por Santiago há uma valorização do presente e da observação sem envolvimento, no de Hatoum evidenciam-se o passado, a experiência, a vivência e a linguagem como valores cultivados.

Em outras palavras, há um resgate daquilo que foi descartado pela pós-modernidade, mas não se trata de um ato saudosista, trata-se de uma atitude reflexiva na qual se comprova que o presente desvinculado do passado não se sustenta: “o que se busca não é a plena restauração nostálgica do passado, mas sim torná-lo produtivo, não permitindo o seu esquecimento” (Moreira 81). Nael representaria um novo momento na literatura brasileira, no qual há o entendimento de que o presente só se faz em relação ao passado. Em termos do contexto histórico-social em que se insere a atitude do narrador, pode-se afirmar que, ao catar os restos das memórias e reordená-las, Nael reage contra uma atitude que relega o passado ao segundo plano. Portanto, a presença de um narrador como Nael simboliza uma resistência ao imediatismo contemporâneo e uma recuperação de valores perdidos na contemporaneidade; o que

propomos chamar de narrador pós-pós-moderno. Não é que Nael simplesmente recuse a experiência pós-moderna. Por experiência própria, ele confirma que ela é insuficiente ao tentar, sem sucesso, escrever as memórias da família à medida que as escuta ou vivencia. Sua narrativa começa a fluir após o distanciamento temporal que lhe permite enxergar as diferentes camadas constituintes da sua identidade e, consequentemente, da narrativa. Sua posição, portanto, é a de uma voz madura que aprende a respeitar o tempo, a linguagem e a memória.

Por um lado, Nael se mostra um narrador que experimenta e que resgata características do narrador tradicional de Benjamin como a oralidade, a transmissão da experiência e a relação com o passado: “Hatoum’s fiction reclaims the fictional power of traditional narrative [...] and in this sense signals the possibility of transmitting experience through narrative” (Ribeiro 49-50). Por outro lado, ele é um narrador que observa e que se vê diante de um mundo sem certezas no qual a construção da sua identidade é comprometida já que ele se encontra rodeado de escombros da cidade, da casa e da família. O que se observa é a continuidade da proposta pós-moderna no tocante à crise da subjetividade, com diferença na atitude do narrador através da crença na construção da sua identidade e no resgate do passado e da memória através da linguagem. Basicamente, a dúvida de Nael quanto à sua origem é a dúvida de Hatoum quanto à narrativa: “as categorias tradicionais da narração não dão conta da opacidade, das rupturas, da mistura que contém o interno e o externo, da necessidade de registro da oralidade, da repetição, da ausência e do silêncio” (Cristo 326-7).

No contexto da contemporaneidade, a presença exclusiva do narrador tradicional seria um anacronismo; por outro lado, os valores do narrador pós-moderno também não são capazes de sustentar a profundidade e a complexidade da busca identitária de um narrador como Nael. Hatoum, portanto, idealiza um narrador que, ao invés de optar

por um caminho ou pelo outro, carrega consigo a ambiguidade: tradição e contemporaneidade, observação e experiência. O que ocorre é a confluência de todas essas instâncias na narrativa. Dessa maneira, ao rearticular o papel da experiência no âmbito narrativo e ao resgatar valores desprezados pelo pós-modernismo, Hatoum atualiza a prática do narrador contemporâneo na literatura brasileira e repensa a questão da experiência na contemporaneidade: em face da crise, a persistência.

NOTAS

¹ Como uma discussão aprofundada sobre a reação ao pós-modernismo vai além do escopo do ensaio, referir-se a Burn (2008), Gergen (1991), Hassan (2003) e McLaughlin (2004) para uma abordagem interdisciplinar.

² Dentre os escritores há nomes consagrados (Raimundo Carrero, Lygia Bojunga, Rubem Fonseca, Chico Buarque e Silviano Santiago) e jovens (Adriana Lisboa, José Luiz Passos, Lourenço Mutarelli, Conceição Evaristo e Ana Paula Maia).

³ O romance, além de ser premiado (Prêmio Jabuti; Prêmio *Correio Braziliense* de melhor prosa ficcional brasileira dos últimos quinze anos), tem sido louvado pela crítica literária (Leyla Perrone-Moisés comenta o amadurecimento do romancista e o “domínio pleno de sua temática.” Luiz Costa Lima afirma que Hatoum é “um dos maiores ficcionistas de nosso final de milênio”). A popularidade do romance não se restringe somente ao mundo acadêmico, haja vista que o mesmo faz parte da lista de leituras obrigatórias de vários vestibulares do país, além de ter sido adaptado ao teatro e futuramente ao cinema.

⁴ Jean-Marie Gagnebin nega que Benjamin seja totalmente romântico e nostálgico, já que admite a perda da experiência tradicional como um fato da vida contemporânea, além de reconhecer que não é possível se prender a ideais estéticos que não estejam embasados na história corrente (12). Em Benjamin, portanto, há uma consciência dessa perda e não um desejo de volta ao passado.

⁵ Benjamin lista quatro maneiras de se alcançar a experiência moderna: 1. Renascimento caótico (astrologia e yoga praticadas pela burguesia); 2. Tecnologia nos sonhos (como exemplo, a Disney); 3. Linguagem; 4. Arquitetura de vidro (que dissolvendo a distinção entre interior e exterior, exacerbava a sensação de destruição da experiência tradicional).

⁶ É interessante observar que o artigo de Santiago dialoga com o de Lukács no que diz respeito à ideia de experimentar (narrar) e observar (descrever): ambos enxergam o ato de observar e, consequentemente, descrever como preponderantes na arte narrativa; contudo, enquanto para Lukács esse fato simboliza a perda dos valores tradicionais, para Santiago a observação já teria se transformando em um valor e seria a única forma de realização da narrativa. Naquele há lamento, neste enaltecimento.

TRABALHOS CITADOS

ABBAS, Ackbar. Walter Benjamin's Collector: the Fate of Modern Experience. In: OSBORNE, Peter (Ed.) *Walter Benjamin: Critical Evaluations in Cultural Theory*. New York: Routledge, 2005. 211- 229.

ADORNO, Theodor. The Position of the Narrator in the Contemporary Novel. Transl. Shierry Weber Nicholsen. In: _____. *Notes to Literature* [1958]. Ed. Rolf Tiedemann. New York: Columbia UP, 1991. v.1, p. 30-36.

AGAMBEN, Giorgio. Infancy and History: an Essay on the Destruction of Experience. In: _____. *Infancy and History: an Essay on the Destruction of Experience* [1978]. Transl. Liz Heron. New York: Verso, 1993. p.11-64.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 28, p. 125-140, 2006.

BENJAMIN, Walter. Experience and Poverty. [1933]. In: JENNINGS, Michael; EILAND, Howard; SMITH, Gary (Eds.) *Walter Benjamin: Selected Writings*. Cambridge, MA: Belknap Press, 1999. v. 2, p. 731-736.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. [1936]. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BURN, Stephen. *Jonathan Franzen at the End of Postmodernism*. New York: Continuum, 2008.

CAYGILL, Howard. *Walter Benjamin: The Colour of Experience*. New York: Routledge, 1998.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro. Relatos de uma cicatriz. In: _____. (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas; UNINORTE, 2007. p. 324-334.

GAGNEBIN, Jean-Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GERGEN, Kenneth. *The Saturated Self: Dilemmas of Identity in Contemporary Life*. New York: Basic Books, 1991.

HASSAN, Ihab. Beyond Postmodernism: Toward and Aesthetic of Trust. In: STIERSTORFER, Klaus (Ed.). *Beyond Postmodernism: Reassessments in Literature, Theory, and Culture*. New York: Walter de Gruyter, 2003. p. 199-212.

HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

KOLEFF, Miguel Alberto. Nael, filho de ninguém. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas; UNINORTE, 2007. p. 315-323.

LEÃO, Ademar. *Dois irmãos: um romance às margens do Negro*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal de Santa Maria, 2005.

LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante. *Folha de São Paulo*, 24 Sept. 2000. *Caderno Mais!* www.Folha.com. Acesso: 9 Aug. 2011.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finattec, 2007.

LUKÁCS, Georg. Narrate or Describe? [1936]. KAHN, Arthur (Ed. and transl.) *Writer and Critic: and Other Essays*. Lincoln, NB: iUniverse, 2003. p. 110-148.

MCLAUGHLIN, Robert. Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World. *Symplok*, v.1/2, n. 12, p. 53-68, 2004.

MIRANDA, Carlos Eduardo Ortolan. Um tempo sem heróis. *Pphp.uol.com.br*. Trópico: idéias de norte e sul, 21 Oct. 2008. Acesso: 21 Apr. 2010.

OLIVEIRA NETO, Godofredo (Ed.). *O pós-pós moderno: novos caminhos da prosa brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Multifoco, 2011.

RIBEIRO, Marília Scaff Rocha. *Intimate Geographies: Space and Experience in Contemporary Brazilian Literature*. Tese (Doutorado) – Brown University, 2008.

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

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos*, de Milton Hatoum. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

VIEIRA, Estela J. Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas; UNINORTE, 2007. p. 171-179.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A cidade flutuante: novo romance revela amadurecimento de Milton Hatoum.” In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas; UNINORTE, 2007. p. 284-289.

SANTOS, Renata Carolina Vincentini. *Influências da modernidade e ecos da contemporaneidade na ficção de Milton Hatoum*. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

Cecília Rodrigues é doutora em Literaturas Lusófonas pela Universidade de Massachusetts Amherst. É Professora Assistente de Literatura Luso-Brasileira na Universidade da Geórgia e Coordenadora Curricular do Portuguese Flagship Program. Sua pesquisa engloba a construção de identidades nacionais e a ficção brasileira do século XXI. Atualmente está trabalhando em um livro sobre os conceitos de circularidade e dualidade na narrativa do escritor Milton Hatoum.

Artigo recebido em 21/02/2014. Aprovado em 04/03/2014.

TEATROS DO CORPO CONTEMPORÂNEO: AS CENAS E AS ARTES NA OBRA DE ADRIANA VAREJÃO

Ângela Maria Dias

Universidade Federal Fluminense

Abstract: This article aims to think questions and tendencies in the work of Adriana Varejão in order to grasp a sort of anachronism in the course of the contemporary History. It figures a reminiscent present produced as a sudden image of the emergent past that lightens in a flashing instant. This Brazilian artist exhibit her neobaroque inclination by developing identities in self-portraits through a self-fictional spiral voted to perform the historic miscegenation of her country.

Keywords: contemporary time, visual arts, neobaroque, performance, self-fiction, Adriana Varejão.

A atual teatralização da arte e da cultura, a par do seu óbvio vínculo com a sociedade do espetáculo – em sua implicação com a hegemonia do paradigma tecnológico – tem a ver também com uma moldura mais ampla e já detectada pela sensibilidade de Walter Benjamin, durante as primeiras décadas do século passado: certo anacronismo da história contemporânea que figura um presente reminiscente (Didi-Huberman 2013: 176), na imagem súbita de um passado que relampeja no agora (cf. Benjamin 2007). Tal convivência díspar contamina o devir das formas de tensão e paroxismo.

Essa percepção paradoxal da estrutura do tempo, consagrada no conhecido ensaio “Sobre o conceito da História”, de 1940, escrito pelo filósofo alemão, em plena turbulência do início da segunda guerra mundial, vai ressoar, a partir do final dos anos de 1970, no protagonismo do pensamento de Lyotard, a propósito do debate pós-moderno:

Uma obra só pode tornar-se moderna se primeiro for pós-moderna. O pós-modernismo, entendido assim, não é o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante. [...] O pós-moderno seria aquilo que no moderno alega o “impresentificável” na própria “presentificação”; aquilo que se recusa à consolação das boas formas, ao consenso de um gosto que permitiria sentir em comum a nostalgia do impossível; aquilo que se investiga com “presentificações” novas, não para as desfrutar, mas para melhor fazer sentir o que há de “impresentificável” (Lyotard 1987: 24, 26).

Essa intuição do “impresentificável” como o avesso da “presentificação” ou ainda como o relâmpago de um presente autorreconhecido na “imagem irrecuperável e subitamente iluminada” (Benjamin 2012: 11) do passado fugidio, ao mesmo tempo que constitui a característica marcante da arte, a partir da condição pós-moderna, está imbricada no cerne da modernidade, na raiz da sua desfiguração formal, ou seja, constitui o pressuposto da “presentificação negativa” (Lyotard 1987: 23) que opera.

Assim, a injunção contemporânea, ao situar-se na arqueologia da modernidade, passa a reconhecer-se, como a justificou o teórico francês, na sua qualidade de elaboração da ruptura moderna, de “anamnese” de seu “esquecimento inicial” (Lyotard 1987: 98) do passado. Isso porque o objetivo ou o ponto de fuga de toda presentificação é sempre o impresentificável; ou, para usarmos o emblema de Karl Kraus, a origem é o alvo (Apud Benjamin 1985: 229).

Certamente, por essa perspectiva, Agamben pensa que ser contemporâneo “significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que,

dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós” (Agamben 2009: 65). Segundo a visão do filósofo italiano, a intempestividade inerente à percepção dissociada do tempo nele inscreve uma discronia, para expor a fratura do contínuo homogêneo e vazio, já apontada por Benjamin, em sua crítica à “ideia de um progresso do gênero humano na história” (Benjamin 2012: 17). A natureza fugaz dessa peculiar sensibilidade do tempo, de acordo com a reflexão de Agamben, revela-se na vivência da moda, como um horizonte inapreensível ou uma brecha entre um “ainda não” e um “não mais” (Agamben 2009: 68). Mas a afinidade da moda com a temporalidade do contemporâneo, expandida por sua tendência a atualizar o passado, revela também, no presente domínio da tecnociência, a fisionomia desse passado. Ou, por sua capacidade de “re-evocar e revitalizar aquilo que tinha até mesmo declarado morto” (Agamben 2009: 69), a moda faz emergir no seio da atualidade “os índices e as assinaturas do arcaico” (Id. Ibid.).

Nesse sentido, podemos detectar a inscrição de traços materiais do Barroco no seio do presente. Sobretudo, sua função operatória, “a dobra que vai ao infinito” (Deleuze 1991: 13), constitui a dinâmica contemporânea, em várias dimensões. A mágica disseminação de imagens e formas das tecnologias eletrônicas e digitais, sua proliferação metamórfica capaz de transformar matérias em fluidos e águas em massas, recupera a temperatura móvel e rítmica do Barroco, em sua errância incansável na busca da síntese entre o corpo do mundo e o sublime do espírito. O incessante transformismo da matéria-dobra, em seu tender-distender no tempo, inerente à arte setecentista, dramatiza o sentimento contemporâneo de compressão do tempo e de neutralização do espaço vivido na atualidade globalizada e partida entre localismos e fanatismos.

As insistentes antinomias da condição contemporânea, depois do cortejo de atrocidades e conflitos vividos pelo século XX, em busca do fugidio ideal de emancipação e justiça, podem ser expressas pela osci-

lação entre ceticismo e melancolia diante da barbárie terrorista e sua contrapartida de ostentação e euforia patrocinadas pela sociedade do espetáculo.

Se a questão da ressurgência periódica do Barroco deve ser pensada, preferimos apontar, a partir de Eugenio D'Ors, para a alternativa teórica das correspondências entre momentos descontínuos, tal como proposta por Benjamin, na reflexão sobre a História acima referida.

A vida como sonho e furtiva aparência não foi apenas o *topos* da alegoria barroca, em sua desolada alusão à ruína e à morte, mas constitui também o lugar-comum do nosso tempo, dominado pelos simulacros eletrônicos e digitais, cuja deriva inumana é tanto resultante das imposições da tecnociência, quanto da estreiteza dos dogmas das seitas e doutrinas religiosas, que proliferam sem redimir. Por outro lado, se a cultura setecentista se equilibra na luta entre o crescimento dos protestantismos e a pregação da Contrarreforma, pela generalizada linguagem da propaganda e da persuasão, a publicidade extensiva e disseminada consiste no principal esteio das sociedades administradas pelo consumo como estratégia de subjetivação.

A busca dos recursos de sedução e a multiplicação de efeitos especiais voltados para a manipulação das mentes e para o enlevo da sensibilidade engendram a explosão dos limites de cada código ou linguagem, numa espécie de unidade extensiva das artes, sonhada pela ópera como “obra de arte total”. Justamente por essa potência da matéria, capaz de expandir-se e transbordar a moldura pela qual era contida, Deleuze comenta como o Barroco produziu uma inusitada continuidade entre as artes:

Observou-se que o Barroco restringia frequentemente a pintura e a circunscrevia aos retábulos, mas isso ocorria porque a pintura sai da sua moldura e realiza-se na escultura em mármore policromado; e a escultura ultrapassa-se e realiza-se na arquitetura; e a arquitetura, por sua vez, encontra na fachada uma moldura, mas essa própria moldura

desloca-se do interior e coloca-se em relação com a circunvizinhança, de modo que realiza a arquitetura no urbanismo (Deleuze 1991: 187).

A natureza informal dessas fusões e misturas desvela na forma barroca a promessa do informe, pela atmosfera coesa e contraditória que instaura, em sua profusão de tendências e riqueza de movimentos. A dança infinita da dobra na produção de texturas forma um teatro em que a arte extrapola seus domínios e almeja, então, instalar-se num espaço social público. O teatro do mundo invadido pela arte como “desempenho” convoca o espectador e busca a sua acolhida (Deleuze 1991: 188) para o impulso continuado da metamorfose.

O perpétuo relançar de um termo ou de um lado pelo outro alimenta a dialética do Barroco, num movimento regido pela busca da coincidência dos opostos e pela vertigem da síntese como ponto de fuga. Esse ritmo ilusionista em que os códigos, as linguagens e os procedimentos ao mesmo tempo se estranham e se autorremetem, numa permanente contrafação, impõe-se como significativa constante na arte contemporânea, por sua latência lúdico-antropofágica – na devoração de maneiras e no hibridismo profuso de técnicas e referências.

A obra de Adriana Varejão, pela fecunda convergência entre pintura, escultura, encenações e narrativas que põe em circulação, certamente pode constituir uma feliz evidência de um dos principais traços do Barroco: sua capacidade de produzir na ilusão, torná-la potência e presença plena de ambiguidade e indeterminação. Deleuze já constatou que “os barrocos sabem perfeitamente que a alucinação não finge a presença, mas que a presença é alucinatória” (1991: 190).

A produção plástico-visual da artista configura claramente matrizes de natureza histórica, teórica e literária que convocam, não só os motivos da colonização, como também as teorias sobre a contraconquista e a desocidentalização. A esse respeito, Adriano Pedrosa, o curador de *Histórias às Margens*, a primeira exposição retrospectiva da artista, aponta

O pensamento mestiço de Serge Gruzinski, bem como *The Darker Side of Western Modernity* de Walter D. Mignolo como chaves analíticas da obra de Varejão. Nesse sentido, a lógica de sua criação cumpre com rigor e sutileza a dinâmica da alegoria em suas “combinações de visível e legível”, na medida em que “o visível tem sua leitura” assim como “o legível tem seu teatro” (Deleuze: 1991: 187). A reversibilidade desses movimentos – em que a leitura devora o visível para capturar o seu teatro e dar conta de um universo fragmentário e dispersivo, em sua insuspeita unidade – corresponde-se com o horizonte da antropofagia.

A antropofagia, na definição de Oswald de Andrade, consiste na “transformação do tabu em totem”, ou do “valor oposto no valor favorável”, isto é, da alteridade do mundo ou do “inimigo sacro” “no rito antropofágico, que é comunhão” (Andrade 1970: 143): “Só me interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago” (id.: 13).

Assim Varejão transforma a violência da nossa tradição colonizada num “tecido de histórias” – em que corpos, máscaras e trajes se reproduzem num teatro de projeções superpostas e entrelaçadas – ao envolver o espectador numa atmosfera de *afectos e perceptos*, para que ele vivencie histórias contra a História, relatos outros, descentrados e desvalorizados, resíduos contra o esquecimento e as convenções dominantes.

Nessa operação de metamorfoses e ilusionismos a diretriz aponta para a “latência antropofágica” de nossa cultura e passa a transfundir azulejos em corpos, corpos em vísceras, numa crescente mistificação capaz de transformar pinturas em esculturas, esculturas em relatos, relatos em ambientações grotescas (*Charques, Azulejaria Verde, Extirpação*).

Por outro lado, os mais diversos parceiros e eventos de nossa condição mestiça, absorvidos pela vocação informe e devoradora da artista, passam a conviver e a interagir de maneira imprevista e inusitada: a catequese, por exemplo, aparece transtornada em duas cenas canibalescas, em que índios sacrificam o Cristo, em pinturas sobre tela, à maneira

de azulejos (*Proposta Para uma Catequese*); a paisagem da Guanabara (*Guanabara*), num panorama, à moda do século XVII, aparece com várias edições oriundas de distintas épocas da cidade, “em tinta da china sobre papel”. E, por sua vez, as diversas origens e etnias de nossa miscigenação surgem apresentadas em múltiplos autorretratos de Varejão, travestida sucessivamente de chinesa, moura, negra e índia.

A antropofagia, entendida como estratégia cultural, possibilita um diálogo interdisciplinar amplo, na medida em que incorpora distintas linguagens artísticas – a literatura, o teatro e as artes plásticas – e as combina com múltiplas áreas de conhecimento – a História, a Antropologia, a Política, a Filosofia, a Religião, a Psicanálise. Por isso mesmo, a ideia de apropriação está no cerne do conceito. Visando a reescritura cênica de nossa formação cultural pluralista, marcada por várias convergências étnicas, Adriana se apodera de nossa tradição artístico-iconográfica, desde os personagens e as paisagens, passando pelos mapas e azulejos. Assim, mobiliza uma infinidade de fontes, desde a grandiosa obra de Theodore de Bry, aos trabalhos de paisagistas como Franz Post e Taunay, ou ainda de pintores como Pedro Américo, sem contar com o considerável repertório de cartas geográficas e azulejos, recolhidos nas mais diversificadas procedências.

Em *Proposta Para uma Catequese: morte e esquartejamento* (1993), num formidável *trompe l'oeil*, a azulejaria pintada sobre tela, em branco e azul, dispõe-se nos dois quadros justapostos; o primeiro apresentando Cristo, cercado por índios, prestes a ser abatido, e o segundo, o esquartejamento de um homem, rodeado por mulheres que preparam um banquete. Aqui o caráter político da apropriação do tema da catequese vale-se da ambivalência antropofágica para iluminar a devoração como “processo de incorporação mútua” (Clark apud Herkenhoff 1998: 27) e o processo colonial como “uma guerra de canibalismos” (Herkenhoff 1998: 27).

A decidida desconstrução processada no tema ao apoiar-se no descentramento do fato histórico, lido a contrapelo, resulta na estratégia denominada por Agamben de profanação. A profanação consiste num contradispositivo que, herdado da religião, leva ao campo político uma operação estética: a paródia. Segundo o pensador italiano, a paródia, como uma espécie de citação, tanto se refere a um texto precedente, quanto, ao retomá-lo num contexto divergente, termina por “desativá-lo”, no que o retoma com um distanciamento irônico.

Os dois quadros de *Proposta Para uma Catequese: morte e esquartejamento*, segundo depoimento de Adriano Pedrosa (Pedrosa 2013: 64), no catálogo da exposição *Histórias às Margens*, foram inspirados por *América-Terceira parte*, de Theodore de Bry, ilustração para o relato das viagens de Hans Staden no Brasil, editado pelo próprio de Bry em 1592. Além dessa fonte, na cena à esquerda, a artista reproduz detalhes arquitetônicos de uma igreja de Olinda, enquanto, na cena da direita, se apossa de um painel de azulejo da Igreja do Convento de São Francisco da Bahia em Salvador. Ao alto da imagem, o painel dispõe uma moldura com sentença de Cristo, extraída do Evangelho Segundo São João, de caráter eminentemente antropófago, ainda que em nível simbólico: “Aquele que come a minha carne e bebe o meu sangue está em mim, e eu, nele”. Mais à direita, ainda se inclui um pequeno painel decorativo de camélia, tomado da cúpula da Igreja do Convento de Santo Antônio do Recife. Pouco abaixo dele, aparece um número (571), sugerindo a página de um livro. Ou seja, como se ambos os quadros fossem extraídos de páginas de livros, diferentes na tonalidade do azul.

O conjunto figura uma justaposição irregular e insuficiente para a apresentação completa de cada cena. A apropriação das inúmeras referências mencionadas dá aos quadros um caráter fragmentário e neles inscreve um aspecto deteriorado, já que há espaços destituídos de azulejos, além da inserção de alguns que claramente não pertencem ao padrão

do painel. Além das marcas corrosivas do tempo, a composição apresenta cicatrizes, pequenos pedaços supostamente costurados nela e bordados de sangue ao redor. A ruína é um traço sabidamente inscrito na visão alegórica de uma história naturalizada e votada ao declínio e à deterioração, característica da perspectiva barroca diante do mundo. Além disso, a vocação teatral do painel de azulejos, que sangram sutilmente nos fragmentos recompostos, dota a superfície da obra de uma intrigante ambiguidade, alimentada pela convivência entre diferentes alusões: a página do livro, a pele machucada, a pintura a óleo sobre tela, a azulejaria.

Aqui a economia do conjunto põe em ação o movimento da dobra barroca: o papel se dobra em pintura, a pintura se vira em azulejo e, por sua vez, o azulejo torna-se pele ferida. Como o constata Deleuze (1992: 194), “só as semelhanças diferem, e apenas as diferenças se assemelham”, no que a dinâmica diferencial da dobra opera a metamorfose sutil dos elementos, por sua natureza de matéria-tempo.

Essa mesma constituição de palimpsesto se revela de maneira chocante na *Extirpação do Mal por Incisura* (1994), que faz parte de uma série de trabalhos sobre o mesmo tema, com variações de método. O impressionante quadro a óleo sobre tela, complementado por objetos, expõe peles nas quais foram tatuadas imagens aproveitadas da azulejaria da Igreja e do Convento de São Francisco da Bahia, segundo informação de Adriano Pedrosa. A tatuagem, como se sabe, imprime-se sobre a pele de um corpo e, nesse caso, sobre a tela travestida em pele. Jeudy comenta a respeito que “a exibição da tatuagem é um gesto considerado sagrado” (2002: 89), e aqui os diabinhos gravados e violentamente rasurados revelam o interior da pele cortada da tela, que, por sua vez, se encontra estendida sobre uma maca encoberta por um lençol branco.

A disforme ferida escancarada mostra o interior do corpo da tela, numa chave francamente expressionista, em tinta vermelha, bem forte, disposta em pequenos e agitados relevos com manchas escuras. À

direita do borrão disforme, vê-se a figura de um grande diabo, com o rosto eliminado, em carne viva, braços para cima e igualmente ferido na parte inferior do ventre. A grande mancha vermelha da esquerda deixa escapar pequenas partes dos corpos de outros diabos: frestas de cabeças, braços, rabos, nádegas e pernas.

A centralidade do corpo nas narrativas plásticas de Varejão não se revela apenas pelos muitos corpos exibidos em suas obras, despedaçados, rasurados ou não. Mostra-se, sobretudo, pelo fato de seu movimento e sua carnalidade revelarem-se em todas as massas, de maneira coextensiva, como a exibir a semelhante condição de matéria compartilhada pelo orgânico e pelo inorgânico, no labirinto do contínuo animado pela dobra (Deleuze 1991: 22, 19, 17).

Assim, a materialidade das telas e esculturas consiste talvez no topos de maior intensidade da obra de Adriana. Em 1998, a série *Línguas* também expõe nas telas, pintadas a óleo, um conjunto de azulejos decorativos, com uma enorme incisão, cuja carnalidade escura e violenta se estende até o chão, numa flagrante antítese com o aspecto serial das grades ordenadas. As línguas que saem das telas simétricas dramatizam a transformação da pintura em escultura, logo adiante radicalizada na série *Charques*. A imaginação material da carne seca, em mantas, envolvidas umas sobre as outras, vai reunir-se ao motivo das ruínas para mais uma encenação da potência vital da matéria que entremeia o orgânico ao inorgânico dos azulejos. Assim, fragmentos e ruínas de parede, cuja espessura aparente reproduz o enovelado vermelho da carne, transformam-se em espantosas presenças. A contraposição entre a superfície lisa e pintada de azulejos com as entranhas da carne simulada promove um teatro absurdo, numa espécie de expressionismo fantasmagórico.

Sobretudo a *Ruína de Charque Santa Cruz*, por suas paredes em esquina, pintadas como azulejos brancos, recupera, na críspação do contraste impassível, certa latência, certa energética que inquietam o espec-

tador. O mundo nos acena com sua insólita carnalidade como se o sofrimento e a dilaceração nos estivessem espreitando em todos os cantos. Aqui, a potência do falso, das vísceras despontando sob os azulejos quebrados, em “óleo sobre madeira e poliuretano”, cumpre o destino do simulacro, ao replicar, dionisíaco, o mundo como artifício e teatro excessivo, no qual tudo se expõe e existe numa intensidade multiplicada.

Nessa progressão, a série *Charques* e, particularmente, a *Ruína* referida dão conta da lógica da alegoria, na medida em que desdobram o funcionamento das divisas ou dos emblemas, transformando muros e fragmentos em vísceras e estas em charques, ou melhor, em “ruínas de charques” – ou seja, em algo bifronte, ao mesmo tempo orgânico e carnal, inorgânico e mineral. Dessa maneira, a ampliação do fragmento ou objeto para expressar uma rede de correspondências naturais termina por transferi-lo da natureza para a história, transformando-o em resto físico, arruinado, transbordante e exposto na ordem do tempo.

As séries de autorretratos de Varejão, mesmo ao parecerem tão distantes dos *Charques*, marcam-se pela mesma afinidade alegórica entre natureza e história. O rosto da artista, numa espécie de ímpeto vertiginoso de autoexposição, multiplica-se numa instável mascarada em que cada figurino ganha novo perfil: chinesa, mestiça, índia, moura. A proliferação – segundo Severo Sarduy, um dos procedimentos barrocos por excelência – passa então a multiplicar diferentes aparências étnico-culturais da face de Varejão, num carnaval de personas em que a autoficção como estratégia performática aponta para a posição do autor como mistificador.

Deleuze, ao caracterizar as divisas e os emblemas inerentes à alegoria, enumera seus três elementos: as imagens ou figurações, as inscrições ou as sentenças, os nomes próprios ou as assinaturas (cf. 1991: 191). Assim, por exemplo, na exposição *Histórias às Margens*, o espectador vê a dinâmica difusa das personas, lê sucessivamente suas legendas, como *Chinesa* (1992), *Comida* (1992), *Testemunhas Oculares X, Y e Z* (1997), *Fi-*

gura de Convite (2005) e *Mestiça* (2012), e, ao mesmo tempo, assiste à *performance* da assinatura *Adriana Varejão* a desdobrar-se num “pacto consigo mesmo como outro” (Derrida 1985: 45).

Nesse sentido, a autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, em sua condição pós-freudiana, ao assimilar a experiência da psicanálise, não mais admite o solipsismo autossuficiente da postura originária de Rousseau, que, nas *Confissões*, apostava na solidez do seu autoconhecimento, nem, ao contrário, se condena pela impossibilidade de presentificar o sentido de um passado que se findou. Numa outra postura, destacada desse dilema do gênero autobiográfico (cf. Lima 1986: 307), a autoficção assume a subjetividade como um trabalho produtivo, na medida em que se nutre da intuição barroca de que “a presença é alucinatória” (Deleuze 1991: 190), ou seja, também construída pelo contraponto ilusionista com o outro.

A atualidade da *performance* radica justamente nesta compreensão da subjetividade como produção intersubjetiva, em que indivíduos se inventam encenando-se para os outros e para si mesmos como outros. Nesse sentido, os estudos performáticos podem, segundo Richard Schechner, estender-se sobre as mais diversas áreas de investigação e convergir com as teorias antropológicas, sociológicas, biológicas e estéticas do comportamento do homem em sociedade, abrangendo desde os jogos, a criação estética, os esportes, a conexão entre os homens e os animais, os rituais religiosos e a atividade política (cf. Schechner 2006).

Em termos especificamente estéticos, desde a modernidade, a *performance*, como uma espécie de dramatização, pretende promover a integração entre arte e vida; ao resgatar a característica ritual da arte, na contramão de todos os realismos, e igualmente ritualizar a vida. As artes plásticas, desde as vanguardas do século XX, agudizaram tal movimento terminando por enlaçar-se com o teatro, numa espécie de “entropização” radical, rumo ao *happening*.

A obra de Adriana, por sua vez, em sua expansividade de ascensão barroca, desdobra-se tanto na direção da arquitetura como no encaixe da dramatização de narrativas sobre a cultura brasileira que, basicamente centradas na antropofagia, enlaçam-se, como já observou Adriano Pedrosa, aos temas da miscigenação cultural e da desocidentalização.

A miscigenação étnico-cultural encontra-se obviamente relacionada à vocação hibridizante da devoração antropofágica, em sua deriva libertária e heterodoxa. Por outro lado, a desocidentalização aponta para a crítica da modernidade ocidental, em sua vinculação ao colonialismo, e à perspectiva utópica da mestiçagem como caminho para criação de uma nova consciência, conforme acena Walter Mignolo, ao final do seu *The Idea of Latin America*.

Entretanto, acreditamos ser mais proveitoso como caminho para a abordagem dessas implicações teórico-culturais relacionarmos a sensibilidade antropofágica de Varejão à maneira como estrutura, especificamente na sua primeira retrospectiva, a constante dos autorretratos, segundo uma economia crítica da autoficção, como dobra no horizonte da miscigenação cultural brasileira.

Muitos escritores contemporâneos, como, por exemplo, Marcelo Mirisola, João Gilberto Noll, Ricardo Lísias, dentre outros, situam suas vozes narrativas neste limbo indefinível em que autor/narrador/personagem, envolvidos num infundável trabalho de automodelação, textualizam a vida em obra, numa operação autoparódica em que a atual inundação narcisista dos espaços públicos midiáticos resulta deslocada em favor de uma estratégia profanadora, em que as fronteiras entre realidade e ficção, identidade e alteridade se tornam indiscerníveis.

Assim, em *Charque* (2011), que tem como subtítulo “Uma autobiografia, vá lá”, Mirisola, o autor-narrador e personagem de si mesmo, logo de início anuncia que prefere usar a mentira (Mirisola 2011: 11) e, mais uma vez, na encenação *huis clos* do próprio fracasso, multiplica-se

em personas retomadas e diferidas em torno do núcleo de um “menino morto”, ou ainda corrompido, a revirar em desespero o *nonsense* do cotidiano, devorado numa linguagem informe e estéril, prisioneira da própria circularidade.

O último livro de Ricardo Lísias também não escapa aos desmoneamentos. Trata-se de uma escrita “em carne viva” que também tenta alimentar-se da própria derrota afetiva para fechar feridas e fugir ao próprio cerco. Nele, o corpo também é palavra de ordem. Se, no caso de Mirisola, os enxertos do seu charque, entre fragmentos díspares, fluxos e interrupções, alimentam o circuito, com Lísias, a falta de ar é índice de ressentimento e a torção entre arte e vida chegam ao paroxismo.

Os códigos de Adriana têm uma amplitude maior. Ao dramatizarem as narrativas da mestiçagem e da antropofagia, numa transfusão entre o seu corpo, a sua face e os devires da história, aludem a um horizonte em que, como no título do livro de Liv Sovik, “ninguém é branco”. Especialmente a obra *Testemunhas Oculares* (1997) – na qual Varejão se retrata como chinesa, moura e índia – configura um momento em que a importância da perspectiva antropofágica, já repisada em diversas outras peças, torna-se decisiva. Aqui, mais uma vez, a artista vai buscar apoiar-se nas imagens de Theodore de Bry, em *América-Terceira parte*, ilustração para o relato das viagens de Hans Staden.

A obra, muito elaborada e artificiosa, dispõe-se da seguinte maneira, de acordo com informações de Adriano Pedrosa, no catálogo da exposição: os olhos, retirados de cada retrato, serão dispostos em pequenas mesas, arrumadas em frente às telas, e registram, em fotografias de Vicente de Mello, as cenas originais de de Bry, em que Varejão atua, junto com outros figurantes.

A confecção em cerâmica de cada um dos globos oculares, pintados por Renan Chehuan, está encravada em porta-retratos, produzidos pelo joalheiro Ricardo Filgueras. O acabamento precioso das peças, diante

das três telas desfalcadas de um dos olhos, dá ao conjunto um aspecto meio insólito e um tanto perverso. Ainda segundo o curador da exposição, a obra baseia-se num relato de artigo de 1915, da *Enciclopédia Britânica*, sobre a permanência na retina da vítima da imagem do assassino.

A retomada das cenas de de Bry, já apropriadas em *Proposta Para uma Catequese* (1993) e *Figura de Convite* (1997), é, sem dúvida, significativa da prioridade atribuída ao pensamento antropófago no conjunto das narrativas ativadas pela obra de Adriana. A antropofagia, na configuração do seu trabalho artístico, não se reduz apenas à condição temática, mas, na verdade, revela-se como pressuposto e ponto de vista privilegiado.

A dinâmica da citação como procedimento fundador do processo criativo de Varejão tem a ver com a sua estrutura de simulacro e a potência positiva que a caracteriza. Essa potência do falso (Deleuze 1974: 268) “nega tanto o original como a cópia, tanto o modelo como a reprodução” (Id.: 267) e, como máquina dionisíaca, faz a semelhança subsistir apenas como “efeito exterior”, para “produzir um efeito” (Id.: 268).

O empenho do efeito fantasmático convoca, na obra de Varejão, os mais variados materiais, as mais diversificadas práticas artísticas e intelectuais, ou nas palavras da própria criadora, “um tecido de histórias”, que, ao começarem pelo corpo, vão-se estendendo numa incrível amplitude: a arquitetura, o Brasil, a tatuagem, a cerâmica, os azulejos, os mapas, os livros, a pintura, a arte religiosa, a China, os viajantes europeus, a arte acadêmica, o modernismo, e mais outras dobras.

A dissimilitude constituinte das encenações, diante do conjunto de alusões e incorporações que opera, é resultante da perspectiva antropofágica adotada que, numa direção utópica, retrabalha a nossa tradição de violência colonial e de discriminação étnica e cultural. A natureza dessa insistência em capturar o inenarrável do passado conduz o trabalho de Adriana a desembocar na paródia como prática de abordagem ou modo de produção. Nessa busca de um contato impossível com seu objeto,

Agamben observa que a paródia prefere mantê-lo a distância, como se dissesse “assim é demais”, e por isso, passa a situar-se num limiar entre realidade e ficção, entre a palavra e a coisa (Agamben 2007: 46).

Justamente esta fronteira entre arte e vida, história e invenção, estética e ética configura “um processo de disfarce em que, atrás de cada máscara, aparece outra ainda” (Deleuze 1974: 269), num movimento de eterno retorno em que as imagens se dobram em outras mais, numa dança infinita. Esse é o efeito descrito por Adriano Pedrosa sobre a montagem da exposição *Histórias às margens*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em que o círculo vermelho de *Mestiça*, sua última obra, era o ponto de fuga do olhar do espectador, ao final de uma sucessão de autorretratos miscigenados da artista.

Mestiça, que também se apropria de componentes indígenas, incorporados pela pintura no rosto da retratada, apresenta pedaços de romãs que, segundo o curador, “são cheias de simbologias associadas ao amor, à fecundidade e à sorte” (Pedrosa 2013: 226). Certamente por isso, podemos vincular essa derradeira imagem às palavras de Oswald de Andrade sobre o Barroco, num texto intitulado *Descoberta da África*: “Resta uma palavra sobre o Barroco. O estilo utópico. Nasceu com a América. Com a descoberta. Com a utopia” (Andrade 1970: 227). E talvez possamos ainda mais: associar este autorretrato como *Mestiça* às conjecturas de Gloria Anzaldúa citada por Walter Mignolo, ao final do seu livro *The Idea of Latin America*:

Em umas poucas centúrias, o futuro vai pertencer à mestiça. Porque o futuro depende da quebra dos paradigmas, depende da interseção entre duas ou mais culturas. Pela criação de um novo mito –, ou seja, pela mudança na forma com que percebemos a realidade, na maneira pela qual nos vemos, e nos comportamos – a mestiça cria uma nova consciência (Mignolo 2007: 162).

Ainda desta vez, para encerrar, cumprimos a lógica da alegoria, segundo Deleuze: a figura, a inscrição e a assinatura.

TRABALHOS CITADOS

- ANDRADE, Oswald. *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias. Manifestos, teses de concursos e ensaios*. Introdução de Benedito Nunes. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. (Obras Completas, 6).
- AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. e apresentação Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Organização e tradução João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito de história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Escolhidas.)
- DELEUZE, Gilles. *Conversações 1972-1990*. Trad. Peter Pál Pelbart. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. *A dobra Leibniz e o Barroco*. Trad. Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 1991.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. USP, 1974. (Estudos, 35)
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. 2. ed. 1.reimp. São Paulo: Editora 34, 2013. (Coleção TRANS)
- LIMA, Luiz Costa. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- JEUDY, Henri-Pierre. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- HERKENHOFF, Paulo, PEDROSA, Adriano (Curadores). *Fundação Bienal de São Paulo XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico antropofagia e histórias de canibalismos*. São Paulo: A Fundação, 1998. v. 1.
- LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno explicado às crianças*. Trad. Tereza Coelho. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
- MIGNOLO, Walter D. *The idea of Latin America*. Malden/USA: Blackwell Publishing, 2007.
- PEDROSA, Adriano (Curadoria e texto). *Adriana Varejão: histórias às margens*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2013.
- SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 2. ed. New York: Routledge, 2006.

Ângela Maria Dias é professora de Literatura Brasileira e Literatura Comparada da Universidade Federal Fluminense, ensaísta, crítica literária e pesquisadora do CNPq. Foi pesquisadora, com bolsa CAPES/FULBRIGHT, na Brown University (EUA, 2007), e professora visitante na Georgetown University (EUA, 2007-2008). Além de vários artigos em periódicos especializados, e da organização de duas coletâneas de ensaios, com a Professora Paula Glenadel, *Estéticas da crueldade* (Rio de Janeiro: Atlântica, 2004) e *Valores do Abjeto* (Niterói: EdUFF, 2008), publicou nos últimos anos *Cruéis Paisagens Literatura Brasileira e Cultura*

Contemporânea (EdUFF, 2007) e *A Forma da Emoção*: Nelson Rodrigues e o melodrama (Ed. 7Letras, 2013). Atualmente trabalha com “Figurações do Excesso e Poéticas do Melodrama na Arte e na Literatura Contemporâneas”.

Artigo recebido em 27/06/2014. Aprovado em 07/07/2014.

BRAZILIAN CONCRETE POETRY: MAKING-OF¹

Oto Dias Becker Reifschneider

Secretaria de Cultura do Distrito Federal

Resumo: O ensaio historia, privilegiando a voz de Augusto de Campos, os processos de produção editorial da poesia concreta brasileira, a partir do grupo Noigandres e de seus desdobramentos posteriores. Reconstitui as dificuldades dos concretistas na veiculação de suas obras e apresenta dados pouco conhecidos sobre a materialidade dos textos. Revela a participação de artistas plásticos, como Julio Plaza, de patrocinadores como Erthos Albino de Souza, de editores artesãos, como os vinculados às editoras Annablume e Noa Noa, bem como de outras chancelas editoriais que contribuíram para a consolidação do vanguardismo poético brasileiro no mercado livreiro.

Palavras-chave: Poesia concretista; produção material; *Noigandres*; Edições Invenção; Augusto de Campos.

The material aspects of cultural production are usually neglected and forgotten, with little importance given to them. Not only is information on the techniques and materials seldom registered, but also the people involved in making things come through are forgotten. Nonetheless, they are an integral part of the conception and establishment of any artistic movement. It was the search for such knowledge regarding Brazilian concrete poetry that led me to consult Augusto de Campos in 2009 and, later on, to look for other agents involved in this process. Two characters deserve to be remembered by the role they played in the burgeoning concrete poetry: for the creative

use of materials and the execution of projects, Julio Plaza (1938-2003); for financial support and scholarly research, Erthos Albino de Souza (1932-2000).

The first books of Décio Pignatari (*O carrossel* – 1950), Haroldo de Campos (*Auto do Possesso* – 1950), and Augusto de Campos (*O rei menos o reino* – 1951) had little if any graphic refinement. However, the three of them are now known as founding fathers of the Brazilian concrete poetry movement, whose plasticity and esthetics overruns other aspects of its poetics. The Noigandres group – headed by these three poets – is formed in 1952, with the publication of a homonymous magazine. The term was taken from Pound (Canto XX), who, by his turn, had borrowed it from Arnaut Daniel, a Provençal troubadour. While editing their first works, they became aware of another movement brewing in São Paulo: the constructivist concrete art group Ruptura, headed by Waldemar Cordeiro. According to Augusto, the poets “drew off much from them, from their conversations”.² He specifically quotes the first São Paulo Biennial, held in 1951 – “it was an era of assimilation”.³ It was through this exhibition that the Brazilian public was exposed to abstract and concrete art, its main symbol being Max Bill’s⁴ *Tripartite Unit*, which would win the sculpture prize at the event. This new art found fertile ground in these poets, and a revolution in Brazilian poetry, with international repercussion, started taking shape. It must be noted, however, that by the end of the 1940’s some Brazilian artists, such as Almir da Silva Mavignier, had already made their transition into contemporary forms of art.

As these poets embarked on their visual-poetic experimentations, technical difficulties in the reproduction of these poems were soon made manifest. The first of them happened with Augusto’s colored poems, the series *Poetamenos*. They were published in the second number of *Noigandres*, which was prepared by the brothers Campos, for

Décio Pignatari was traveling abroad, establishing important contacts in Europe, especially with Eugen Gomringer, whom was Max Bill's secretary from 1954 to 1957. The technical problems were solved after a suggestion of Eurico de Campos, Augusto's and Haroldo's father. In seeing their troubles, he suggested the employment of a printing press he personally contracted. Eurico was a manager at the dairy company Cooperativa Central de Laticínios ("Leite Paulista"). The material he printed was done by a small printing press, all of it in the age-old typographical tradition. They used a sans-serif typeface, the Kabel, which was designed by Rudolf Koch and launched in 1927 by Klingspor's type foundry, at Offenbach am Main. Augusto chose the Kabel type for its likeness to the bauhasian Futura, their favorite type.

The typographer, very skillful, used a mask, cutting a tough cardboard. He would print the red, use the mask, print the green... and it worked out, except for a few cases in which the printing overlapped. If we were to print 200 copies it would have been too expensive, so half of that had to suffice. The "Poetamenos" texts were from 1953 and we already were at the end of 1954. Haroldo and I had to sacrifice a good deal of poems in order to print these poems, which were limited to the poems in color and Haroldo's CLAUSTROFOBIA.⁵

Cost was the reason for the smallish runs, "it was all very expensive".⁶ They didn't have the necessary resources to make well-cared-for editions with heftier runs; moreover, there probably wasn't a big enough public for such editions.

After the experience with *Noigandres*, they created a fictitious publishing house to print their work, the Edições Invenção (Invention Editions). Their second magazine was also called *Invenção* (1962-1967). It was comprised of five numbers, the same run as *Noigandres*, and had Décio Pignatari as the director, for he was the only journalist of the group, a bureaucratic requirement at the time. They had no help in dealing with their publications. Every aspect, from printing

to distribution, was taken care of by the poets themselves. Their production was in great part handed out to intellectuals and other interested parties. It was only with *Invenção* that they started selling their work in a few bookstores that would accept consignment in São Paulo. This would explain why, in spite of their international renown, for most of the last decades in Brazil they were known and celebrated almost exclusively in São Paulo. Nowadays it's harder to find their work in secondhand bookstores within their hometown than in other capitals: the bookstores in São Paulo are continually rummaged by scholars and collectors of concrete poetry. The reason why few bookstores or galleries were seldom interested in these poet's works – besides the avant-garde vein – is its borderline character: they were expensive for the book market and cheap for the art market; they weren't precisely books, nor were they literally works of art.

It was in the 1950's, with his first ventures in translation,⁷ that Augusto had one of his richest experiences as a translator:

In 1956 I wrote Cummings and he demanded to proofread the copy of the original text, claiming that even in the edition of his complete works there were many errors, in spite of his care, his wife's, and a specialized copy editor's. The graphic presentation of Cumming's poems is of utmost importance. He's a very rigorous and subtle craftsman. Each letter has an exact disposition in space, and differences from work done in typewriters, letterpresses, and linotypes demand adaptations. The poems were composed in Rio, at the *Imprensa Nacional* (National Press), with movable type. I asked for two proofs of each page. I transcribed Cumming's observations to the other one and kept the proofs corrected by him. At the same time the typographers would correct a mistake, they would get something else wrong. There were eight proof copies altogether and this cycle ended only when I decided to take my vacation and go to the *Imprensa Nacional* at Rio and work with the typographer myself. The edition was finally published [1960], almost flawless (we latter found out a misplaced parenthesis at the last line of the poem "I will be"). It was a lot of work, but I did end up with valuable documents – Cummings

handwritten notes, from which I selected a few pages for the edition published by Brasiliense [1986], for the first time published in its original colors.⁸

Throughout the years, the cardinal collaborator of Augusto de Campos within the Arts was Julio Plaza, a Spanish artist and theorist that had settled in São Paulo. It wasn't any of the artists from the group Ruptura or from the neoconcrete art movement, as one might have expected. Plaza was also interested in poetry, having used letters in his work, such as the palindromic light-poem "luz azul" (blue light). The first collaboration between Plaza and Augusto was a box of mobile serigraphs called *Objetos* (Objects). Augusto had been invited by Plaza to write a presentation, but he chose to write the poem (*ABRE/OPEN*), in both Portuguese and English, making use of one of Plaza's tridimensional objects. This work would lead to *Poemóviles* (mobile poems), published in 1974, comprised of 12 mobile objects-poems. In 1985 it would be reedited by Brasiliense with the financial support of "a group of young diplomats with an interest in contemporary literature".⁹ The only slight difference between the two editions was in the closing device: in the original edition it was done with a string, in the second with a fold. A brief account of both these editions follows.

In the second edition of *Poemóviles* there is a listing of the young diplomats who promoted it, in recognition of their support. I managed to get in contact with one of them, Arnaldo Caiche Oliveira (presently a Brazilian ambassador in Africa). He then forwarded my request to Luis Fernando Panelli Cesar, another member of the group, who sent me a very informative account of their editorial adventure. In the beginning, they wanted to put together a literary contest, but they had also thought about financially supporting a cultural initiative. They contacted Augusto de Campos to ask for his advice through Manoel Carlos Lourenço Gualda (now deceased). He had presented a thesis

on Paul Éluard at USP, in 1982, and knew Haroldo de Campos. “It was Augusto’s suggestion to call our group FIM (Fundação do Impossível)¹⁰ [...] They, all those kids with some money to burn, willing to sponsor publications that would make them loose money could only have been given such a name”.¹¹ After debating with the poet, they decided it would be better to sponsor one of his projects that was unable to find a publisher: a re-edition. “He explained the difficulty in editing that work: a group of artisans was necessary to cut the paper, sheet by sheet, with specialized paper cutting knives. When talking to the publishers, they would head for the hills due to the production costs. That is, unless a patron decided to finance it without expecting any return”.¹² And finance it they did. Excited with the prospect of editing the work, they looked for a publisher. They chose Brasiliense, where they dealt with Luiz Schwartz, who would in time found Companhia das Letras, now one of Brazil’s most respected publishers. “The publication was a success and sold in a heartbeat. We even made some money, which proves that good projects sell with ease!”¹³ With the dividends they then subsidized their second and last editorial venture, the book *Hitchcock/Truffaut: entrevistas (interviews)*, also published by Brasiliense.

The third edition of *Poemobiles* has just been published by Demônio Negro (Black Demon), a label of the publishing house Annablume. Another collaboration of Augusto and Plaza’s, *Reduchamp*, originally published in 1976, had also been reedited by them. This label is lead by Vanderley Mendonça, a typographer and translator, who struck a partnership with Annablume two years ago to help him publish and sell books that require a specific artisanship. Vanderley’s admiration for concrete poetry and Augusto de Campos materialized itself for the first time with the reedition of “Colidouescapo”¹⁴ in 2007 (first edited in 1971) through Amauta Editorial, where he was a member of the board. “All books of this label [Demônio Negro] are

published on demand, this way more effort and refinement go into the product without making things expensive”.¹⁵ The successive runs of *Poemóbiles* are a case in point: 220 copies were prepared for the release (November 2010); 100 were prepared in January 2011; 50 in February and 110 in March of the same year. “I believe this is a viable option for Poetry nowadays, specially for experimental poetry”.¹⁶ Vanderley focuses in publishing relevant experimental works through the label Biblioteca Universal Demônio Negro, while also reediting works of the same type that became rare. For such undertaking, says Vanderley: “I studied in specific the typography of Leipzig’s Academy of Visual Arts; binding and finishings”.¹⁷ Still, this doesn’t mean a nostalgic penchant for the past: “I like the modern digital book just fine. On the other hand, as a graphic artist, I have as a goal the use and preservation of the forms of reproduction of the book that often end without having been properly explored as an art form”.¹⁸

Another important collaboration of Augusto de Campos with Julio Plaza, which hasn’t been reedited, is *Caixa-Preta* (Black box). They took the concept from electronics, and in a sense it was the opposite of the *Poemóbiles*, a work of more immediate understanding. This box is comprised of poems-objects of Augusto and several works by Plaza, such as his “cubogramas montáveis” (assemblable cubograms), as well as a vinyl recording of Caetano Veloso¹⁹ interpreting two of Augusto’s concrete poems: “dias dias dias” (days days days) and “pulsar” (to pulsate). This was one of those works that might have never been completed, if it weren’t for Ertho’s financial support. The actual assemblage of the box took place in Plaza’s house, which also functioned as his atelier. Poets, artists and friends would get together and form the assembly line, working from previously organized piles of printed paper. They put together a thousand copies of this box and released it on December 19th in the Gabinete de Artes Gráficas, for 150

cruzeiros a piece, at an art gallery on Haddock Lobo, a quaint street in São Paulo's swanky Jardim Paulista neighborhood. "The Gallery was painted black and Edinízio²⁰ performed, dragging himself through the corridors holding a fan of sorts, that he had named "ligélio", as a homage to Lygia Clark and Helio Oiticica. It was a success, good sales, we then put the Caixa Preta for sale at the Duas Cidades bookstore".²¹ The box was also sold at Kosmos, a well-known antiquarian bookseller. When something did sell, the payment would be made to them within 90 days.

Behind the scenes, the other main character of Brazilian poetry was the engineer, bibliophile, poet, and scholar, Erthos Albino de Souza. Originally from Minas Gerais, he spent most of his life in Salvador, Bahia's capital. As a researcher, he liked solving problems, having uncovered works by Pedro Kilkerry, Patrícia Galvão (Pagu), and Sousândrade, nowadays recognized for their contribution to Brazilian literature. A pioneer in the use of the computer to create art and poetry as well as for statistical analysis of literary texts, Erthos is still virtually unknown. It was only recently, with an exhibition dedicated to his work, that he has been revealed to the public.²² Modest and generous, he decided to dedicate himself to the promotion of works besides his own. Among all concrete poets Erthos helped, Augusto admits being "the greatest beneficiary". Commenting on the correspondence between the two, "I have my part organized, but his part might have ended up in Mindlin's²³ library", who had bought part of his belongings. At the end of his life Erthos had lost his memory and couldn't recognize anyone, due to Alzheimer's disease.

Erthos Albino and the Campos brothers first made contact in 1962, when Erthos took notice of the studies they were undertaking on the poet Sousândrade. Erthos, then an engineer at Petrobras in Salvador, proposed to finance the recovery of the poet's oeuvre. He had yet to

meet them in person and, until 1969, they kept in touch only through mail. According to Augusto, he got in touch after

he read at the page “Invenção”, of the *Correio Paulistano* (1960) newspaper, what in time would turn into *Revisão de Sousândrade* and would also be published in the *Revista do Livro* (Book Magazine), printed by the Instituto Nacional do Livro (National Institute for the Book). “Why don’t you publish it?” I looked for a small publishing house – Obelisco – and gave the budget to Erthos. He sent us a check that covered all costs at once.²⁴

In addition to financing several publications by concrete and avant-garde poets, Erthos, together with poet and anthropologist Antônio Risério, created the magazine *Código* (Code). This became perhaps the longest-lived Brazilian avant-garde poetry magazine, with 12 numbers published until 1990.

The concrete poets also had works printed typographically by Cleber Teixeira’s Noa Noa, at Florianópolis (capital of the southern state of Santa Catarina), and by Guilherme Mansur’s Tipografia do Fundo de Ouro Preto (Ouro Preto is a colonial city in the state of Minas Gerais). The silkscreen artist Omar Guedes (1947-1989) printed postcard poems and a few other works, notably the *Ex Poemas* (1985). Augusto considers Omar’s postcards amongst the best he ever printed. In an interview to Ana Lúcia Vasconcelos, in 1986, Augusto commented in detail the creation of these cards:

I work with visual plans that perform very well in large dimensions and in colors. They can be hanged on the walls. The thing is that publishers hurdle the use of color, claiming it raises the price. Hence the idea Omar and I had of working my poems with complete freedom. Thus, we decided to finance the edition ourselves. The technique used doesn’t allow for large runs, hence the edition had to be limited to 300 copies. We could, then, do a standard edition with sophisticated design, with the use of amazing colors – green on red background, black on black, gold on black – for Omar has absolute domain of the technique: he can bell the cat. When printing

ANTICÉU we used a “dégradé” of blues until we got to white on white, where the Braille comes in. This last poem was the most labored one. We lost 300 copies due to a problem with the photolyt that had slightly reduced the size of the letters. As with the original plan, the relation between the Braille types and the letters has to be very precise, so as to establish an iconic mirror between the letters “l” and “p” and the corresponding signs in Braille.²⁵

When I suggested that, amongst the works of the concrete poets, that his work was the most visual, Augusto pondered that perhaps it was the most spacial. Thus, his poetic ventures have not been limited to paper alone. Music, videos, and even holographic poems have been created through partnerships. The holographies were executed by Moysés Baumstein (1931-1991), who had built a home laboratory in São Paulo in 1983. Augusto dubbed their gatherings in Baumbstein’s home on Tuesdays “holodays”. He had started to explore the technique the year before, perfecting it in a workshop with the German artist Dieter Jung. The holographic poems of Augusto de Campos, Décio Pignatari, Julio Plaza and José Wagner Garcia were assembled at the TRILUZ exhibition, at the Museu da Imagem e do Som in São Paulo, from December 1986 to January 1987. Following, from October to December 1987, was the exhibition TRAMA DO GOSTO, with installations by Júlio Plaza, Décio Pignatari, and Augusto de Campos, at the XIX São Paulo Biennial. From November to December 1987, there was also an exhibition at the University of São Paulo’s Museu de Arte Contemporânea (MAC – Museum of Contemporary Art), titled IDEHOLOGIA.²⁶ This was a play with the words idea and holography, with 15 projects by Augusto de Campos, Décio Pignatari, José Wagner Garcia, Júlio Plaza, and Baumstein himself. Part of these works were shown at the Calouste Gulbekian Foundation (Lisbon), at the Galeria Horizontes (Spain), and, in 2002, at the Centre Régional des Lettres de Basse-Normandie (France). These holograms were never produced

in series and the experimentations unfortunately ceased with the premature death of Baumstein in December 4th, 1991.

When asked if any of this ever became self-financed, Augusto says: “I don’t think it ever has. My first commercial poetry book was edited in 1979, I was 48”.²⁷ Initially, however, they published Pignatari’s “Poesia Pois é Poesia”. “Décio was the oldest one”.²⁸ Augusto, being the youngest of the bunch, didn’t want to impose his book as the first to be published. Thus, he struck a deal with the publisher Duas Cidades: Décio’s book in exchange for the second edition of *Teoria da Poesia Concreta*, which interested them. “I dropped in Duas Cidades a lot”.²⁹ He thinks the two books sold enough copies to pay for the edition, but, “for us these earnings – ten percent on the cover price – had no monetary significance... Things came up sporadically, slowly. In 68 I published *O Balanço da Bossa* (Bossa’s Swing) by Perspectiva and thus came the first editions, coyly. Poetry lagged behind”³⁰ – they struggled to make space for the poetry. Yet, they persevered: they were young and believed in their project. Augusto jests and quotes Sousândrade, who wrote in 1877: “I have already twice heard that *Guesa Errante* will be read in 50 years; it saddened me – a deception of one that writes 50 years earlier”.³¹

NOTES

¹ The original title, in Portuguese, is *Arte e invenção: a materialidade do concreto*, roughly translated: *Concrete poetry’s actuality: art and invention*. This article is, as the concrete poets would put it, a (improved) transcription of an article I published at the Brazilian Academy of Letters’ *Revista Brasileira*, and republished by *Musa Rara*, a Brazilian literature website. Throughout the article, whenever there is a direct citation from an interview or a correspondence, the text is in quotations marks.

² [“hauriu muitas coisas deles, das conversas”]

³ [“foi uma época de assimilação”]

⁴ One of the founders of the Ulm School of Design and its first director.

⁵ [“O tipógrafo, muito habilidoso, utilizava uma ‘máscara’, fazia recorte de um papelão duro. Ele imprimia o vermelho, tirava a máscara, imprimia o verde... e deu certo, salvo

alguns poucos casos nos quais o registro se sobrepôs. Se a tiragem fosse de duzentos exemplares o custo seria bem mais caro, acima de nossas posses, por isso tivemos que nos contentar com a metade. Os textos de *Poetamenos* eram de 1953 e já estávamos em fins de 1954. Para poder publicá-los, eu e Haroldo sacrificamos boa parte dos poemas, e nos limitamos aos poemas em cores e ao CLAUSTROFOBIA, de Haroldo.”]

⁶ [“saia caríssimo”]

⁷ The concrete poets, in Brazil, are as well known for their original poetry as they are for their extensive translation efforts.

⁸ [Trecho de entrevista cedida a Ana Lúcia Vasconcelos em 1986:

“Escrevi a Cummings em 1956 e ele exigiu rever as provas do texto original, alegando que até em sua edição de poemas completos, apesar do cuidado dele, da mulher e de um revisor especializado, tinha havido muitos erros. A apresentação gráfica dos poemas de Cummings é de alta precisão. É um artesão extremamente rigoroso e sutil. Cada letra tem uma posição determinada no espaço, e há diferenças entre o “datilografês”, o “tipografês” e o “linotipês”, que exigem adaptações. Os poemas eram compostos no Rio, na Imprensa Nacional, em tipografia manual. Eu pedi duas provas de cada página. Vertia as correções de Cummings para a prova-gêmea e guardava as corrigidas pelo poeta. Os tipógrafos corrigiam aqui e descorrigiam ali. Houve ao todo oito provas e a batalha só terminou quando eu tirei férias e fui à Imprensa Nacional no Rio trabalhar pessoalmente com o tipógrafo. Afinal, a edição [1960] saiu quase sem erros (descobriu-se depois um parêntese fora do lugar na última linha do poema “i will be”). Foi trabalhoso, mas em compensação fiquei com uma documentação valiosíssima – as correções do próprio punho de Cummings, das quais selecionei algumas páginas para a edição da Brasiliense [1986], pela primeira vez publicadas com as cores originais.”]

⁹ [“um grupo de diplomatas jovens, interessados em literatura moderna”]

¹⁰ “Fim” means “end” in Portuguese. Fundação do Impossível = Foundation for the impossible.

¹¹ [“Foi sugestão do Augusto chamar o nosso grupo de FIM (Fundação do Impossível)... Aquele bando de garotos com alguma grana na mão, dispostos a bancar projetos editoriais para perder dinheiro só poderia mesmo ter um nome desses”]

¹² [“Explicou a dificuldade de editar aquela obra, porque era necessário um grupo de artesãos para cortar com faca, lâmina por lâmina de cada poemóble. Os editores fugiam do projeto como diabo da cruz, porque o custo de edição era simplesmente insustentável. A menos, claro, que um mecenas decidisse bancar a fundo perdido a edição.”]

¹³ [“A publicação foi um sucesso e vendeu a jato. Até ganhamos dinheiro com a edição, o que prova que bons projetos vendem!”]

¹⁴ A play with the word kaleidoscope. “Colido” means “I colide”, “escapo” means “I escape” in Portuguese.

¹⁵ [“Todos os livros do meu selo são feitos sob demanda, possibilitando acabamento manual e um certo requinte, sem onerar muito o custo”]

¹⁶ [“Acredito que para a Poesia, principalmente a experimental, é uma opção viável nestes tempos.”]

¹⁷ [“Estudei particularmente a tipografia na escola superior de artes gráfica e tipográficas de Leipzig, as formas de acabamento, costura e encadernação”]

¹⁸ [“Gosto muito dessa moderna oferta do livro digital. Mas como artista gráfico, tenho como objetivo usar e preservar as formas de reprodução do livro que se extinguem sem terem muitas vezes sido devidamente exploradas como arte”]

¹⁹ One of Brazil’s foremost singer-songwriters and co-founder of the Tropicalia music movement in the late 1960’s.

²⁰ Edinízio Ribeiro Primo (1947-1976) – artist, scenographer, designer. He moved to São Paulo in 1965, where he got a FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado – a higher education institution in São Paulo) scholarship for three years. Edinízio got arrested several times during the tough years of dictatorship. He achieved some recognition for the design of two album covers: Gilberto Gil’s 2222 (1972) and Gal Costa’s Índia (1973).

²¹ [“Pintou-se de preto a parede da Galeria, e Edinízio fez uma espécie de happening, se arrastava pelos corredores com um objeto, uma espécie de grande leque desdobrável que chamava de “ligélio”, em homenagem a Lygia Clark e Helio Oiticica. Foi um sucesso, vendeu-se bem, depois colocamos a Caixa Preta na livraria Duas Cidades”]

²² In Rio de Janeiro, the Cultural Center of the Moreira Salles Institute presented in 2010, from August 25th to October 24th, the exhibition “Erthos Albino de Souza. Poesia: do dátilo ao dígito” (Poetry: from dactile to digital), curated by Augusto de Campos and André Vallias. The audio of the roundtable they organized is available at: <http://ims.uol.com.br/Radio/D489>

²³ José Mindlin (1914-2010) was Brazil’s most important bibliophile in the past decades. The Brazilian part of his collections was donated to USP, where a building was constructed to keep it. It is also being digitalized: <http://www.brasiliana.usp.br/en/node/922>

²⁴ [“ele viu a publicação do que seria o embrião da Revisão de Sousândrade, publicada na página “Invenção” do Correio Paulistano (1960), que, depois, saiu na Revista do Livro, do Instituto Nacional do Livro. “Vocês não pensam em editar?” Procurei uma pequena editora, a Obelisco, passei o orçamento ao Erthos e ele, sem titubear, nos mandou um cheque para pagar todos os custos”]

²⁵ [Eu trabalho com projetos visuais que funcionam muito bem em grandes dimensões e em cores. Você pode colocar na parede. Acontece que os editores opõem os maiores obstáculos ao uso da cor, alegando que encarece a produção. Daí a idéia de fazermos, eu e o Omar, um trabalho com plena liberdade com os meus poemas. Resolvemos assim, nós dois, bancar a edição. A técnica da serigrafia não permite grandes tiragens. Assim a edição teve que ser limitada a 300 exemplares. Em compensação pudemos fazer uma edição-padrão de alto nível de design, com as cores mais incríveis – verde sobre fundo vermelho, preta sobre preta, ouro sobre preto – já que o Omar tem um domínio absoluto da técnica serigráfica: ele “grava perfume”. Na impressão de ANTICÉU, usamos um “dégradé” de azuis até o branco sobre branco na área em que entra o Braille. Este último poema foi o que deu mais trabalho. Perdemos trezentas cópias devido a um problema com o fotolito, que reduzira ligeiramente as letras. Na minha programação, o ajuste entre os tipos-Braille e as letras tem que ser muito preciso para que se estabeleça o espelho icônico entre as letras “l” e “p” e os signos correspondentes em Braille.]

²⁶ Documented in the magazine Código, nº 12.

²⁷ [“acho que nunca. Livro de poesia, comercial, o primeiro que saiu meu foi em 1979, eu tinha 48 anos”.]

²⁸ [“O Décio era o mais velho”]

²⁹ [Eu ia muito a Duas Cidades.]

³⁰ [“para nós isso não tinha maior significação pecuniária, dez por cento sobre preço de capa... As coisas foram surgindo muito lenta e esporadicamente. Lancei em 68, pela Editora Perspectiva, O Balanço da Bossa e então foram surgindo assim, timidamente, as primeiras edições. O que mais tardou foi propriamente a poesia”]

³¹ [“Ouvi dizer já por duas vezes que o *Guesa Errante* será lido cinquenta anos depois; entristeci – decepção de quem escreve cinquenta anos antes.”]

WORKS CITED

Interview and correspondance with Augusto de Campos.

E-mail correspondance with Luis Fernando Panelli Cesar (26th of February, 2011).

E-mail correspondance with Vanderley Mendonça (1st and 2nd of February, 2011).

CAMPOS, Augusto de. Official website: <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/>

PLAZA, Julio. Dictionary entry. *Enciclopédia Itaú Cultural*. <http://www.cibercultura.org.br/tikiwiki/tiki-index.php?page=Julio+Plaza>

KOCH, Rudolf: <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Koch/RudolfKoch.pdf>

BAUMSTEIN, Moysés. A brief biography: http://www.videcom.com.br/index.php?opc=meio_empresa&t=2

CAMPOS, Augusto: “a poesia que faço é a do artesão”. Interview given to Ana Lúcia Vasconcelos: http://www.saldaterraluzdomundo.net/Literatura_entrev_augusto.htm

Salões Regionais de Artes Visuais da Bahia 2007-2008: [http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/07/catalogo_saloes%202007-08\(web\).pdf](http://www.cultura.ba.gov.br/wp-content/uploads/2010/07/catalogo_saloes%202007-08(web).pdf)

Folha de São Paulo, São Paulo, 14 dez. 1975. Ilustrada.

Panorama da Arte: Julio Plaza. *Folha de São Paulo*, São Paulo. 7 dez. 1975. Ilustrada.

Código 12. *Artecência*, Salvador, 1990.

Oto Dias Becker Reifschneider é graduado em História pela Universidade de Brasília (2002), possui mestrado em Sociologia (2005) e doutorado em Ciência da Informação (2011) pela mesma universidade. Suas áreas de interesse incidem sobre estudos do livro e história da gravura. Em seus trabalhos, procura revelar o processo que antecede a obra. Seus estudos podem ser acessados em: <http://perlocutorio.com/>

Artigo recebido em 03/02/2013. Aprovado em 04/02/2014.

ENTREVISTA INTERVIEW

À SOMBRA DA ROMÂZEIRA: UMA CONVERSA COM MILTON HATOUM

Cecília Rodrigues
University of Georgia

Em um belo fim de tarde de início de inverno, no dia 20 de junho de 2013, conversei com o escritor Milton Hatoum no seu escritório em São Paulo. A presença da romãzeira no jardim, mencionada inclusive no seu mais recente livro, a coletânea de crônicas *Um Solitário à Espreita* (2013), conferiu um ar de delicadeza à nossa conversa sobre livros e ideias. Grande nome da literatura brasileira contemporânea, Hatoum falou sobre temas recorrentes nos seus romances e sobre a importância do aspecto autobiográfico na sua escrita. Também abordou temas como a importância do diálogo entre história, mito e literatura, o papel da crítica literária na atualidade, os projetos de adaptação de suas obras à dramaturgia e o processo de escrita do seu próximo romance.

CR: Na sua obra há vários instantes que lidam com o tema do silêncio. Penso na menina surda-muda Soraya Ângela de *Relato de um Certo Oriente* (1989) e em Dinaura de *Órfãos do Eldorado* (2008). Como você entende a interação do silêncio com a linguagem verbal na sua obra?

MH: A construção da personagem Soraya Ângela tem um lado autobiográfico. Muito forte, inclusive. Eu tinha uma prima surda-muda que morreu em um acidente quando eu era criança. Nós éramos amigos e me lembro que ela se comunicava com gestos e eu não entendia por quê. Eu tinha uns seis anos ou nem isso. Os adultos também não queriam explicar muito a mudez dela. Ela morreu tragicamente e foi a primeira

pessoa morta que vi. Então, a imagem e as lembranças dela, viva e depois morta, me marcaram muito. O silêncio dela vem dessa impossibilidade mesma de falar. Há um lado sensorial nela que é importante. Com relação à Dinaura, eu sempre quis construir uma personagem calada, fugidia, enfim, uma personagem fugaz, que fosse importante pelo seu silêncio, pela sua ausência. É algo quase místico, uma aparição que desaparece, mas deixa uma espécie de marca humana... Um ser silencioso no interior desse mundo não urbano, em que é ambientado o romance *Órfãos do Eldorado*.

CR: Em *Relato de um Certo Oriente*, há descrições verbais de imagens tanto vistas a olho nu como registradas em fotografias. Em *Cinzas do Norte* (2005), a importância da imagem também é preponderante através das descrições da obra do artista Mundo. Você pode refletir sobre essa acentuada presença do recurso imagético na sua obra?

MH: O *Relato* é meu livro mais lírico, com instantes poéticos que o crítico Davi Arrigucci Jr. chamou “estranha poesia”. Há várias imagens poéticas, em que o lírico se une ao trágico. Uma delas aparece quando a personagem Emir segura uma orquídea, pouco antes do suicídio. Na década de 1980, quando escrevi o *Relato*, estava impressionado com a obra de [Marcel] Proust. Eu estava fascinado pelas obras de Proust e Virginia Woolf. O fato de a narradora do *Relato* ser mulher foi totalmente intencional. Não porque haja um lirismo próprio do feminino. Trata-se de uma visão e sensibilidade particulares. No *Relato*, é a narradora que detém a palavra e conduz os movimentos da memória. Com relação ao *Cinzas do Norte*, a imagem é parte constitutiva da personagem Mundo, que deseja ser um artista. A obra dele tem a ver com a memória do lugar da infância, do relacionamento com o pai. Então, a própria obra é como se fosse uma metáfora da vida dele... Ou uma metonímia, uma parte pequena da sua vida. As outras imagens de obras que Mundo fez

em Manaus têm também um lado autobiográfico. Quando me formei em arquitetura em 1978, fui a Manaus trabalhar e conheci a destruição de grandes áreas florestais ao redor da cidade, onde depois se construíram casas populares. Essa foi uma experiência também muito forte: a destruição da natureza para construir uma arquitetura degradada, que é o conjunto de casinhas absurdas, horríveis, como são até hoje as casas e os edifícios dos planos de habitação popular. A obra artística da personagem Mundo aparece como uma metáfora também de uma época de destruição, de cinzas, da impossibilidade de ser artista, que é um dos temas do livro, o lugar do artista na sociedade naquele momento da vida brasileira.

CR: Há nos seus romances um diálogo intenso entre forças opostas: silêncio, imagem e linguagem verbal, tradição e contemporaneidade, arte e vida, história e mito. Desde o ponto de vista do seu processo criativo, é uma preocupação consciente?

MH: Eu sou flaubertiano em muitos sentidos. Faço planos, penso em cada personagem, cada sequência, penso sobretudo na forma e na estrutura da narrativa. João Cabral de Melo Neto chamava isso de trabalho de arte; ele criticava a espontaneidade, a ideia de inspiração ligada ao trabalho com a linguagem. Essa concepção do fazer artístico deriva de Paul Valéry, e é uma questão antiga. Mas não acredito que o trabalho com a linguagem seja feito com toda lucidez, como dizia Valéry. Muitas coisas realmente nos escapam. A relação entre arte e vida é, na verdade, a relação entre experiência e linguagem. Essa relação existe com maior ou menor intensidade, e é fundamental para um escritor. Há passagens da narrativa que são mais autobiográficas que outras, mas, na verdade, eu gosto dos romances em que percebo algum traço autobiográfico. É mais verdadeiro também. Esse aspecto está disseminado por toda a minha obra. Na minha família não há gêmeos, minha mãe não é a Zana, mas

também não há na minha obra uma relação mecânica com a vida. Há muitas mediações, como diz o Graciliano [Ramos] em *Angústia* [1936], “quando não é possível recordar, eu imagino”. A literatura, desde suas origens é mito; no romance moderno, a questão é como transformar o mito em narrativa realista. Foi o que tentei fazer no *Órfãos do Eldorado*. Considerei o mito do Eldorado, da cidade encantada, e tentei transformá-lo num relato realista. A relação da tradição com o contemporâneo deve estar presente na obra de todos os escritores. Não está, mas deveria. Vejo hoje jovens escritores que nunca leram Graciliano, Guimarães Rosa, ou José de Alencar; ou não leram *O Ateneu* [1888]. Alguns se interessam apenas pela literatura norte-americana e inglesa contemporâneas. A minha geração, ao contrário, foi formada a partir de uma tradição literária não só brasileira, mas canônica e clássica. Lembro da lista dos *great books* que Davi Arrigucci nos deu. Devo muito a essa releitura de uma tradição. O *Dois Irmãos* tem a ver com *Esau e Jacó* [1904], por exemplo; tem também alguma coisa do Graciliano.

CR: Você sempre menciona sua admiração pelo escritor Graciliano Ramos. Inclusive a estudiosa Tânia Pellegrini já analisou comparativamente a obra dos dois. Como consequência, surgem vez por outra associações entre a sua obra e o regionalismo. Como você enxerga essa aproximação com Graciliano Ramos e o regionalismo em geral?

MH: A Tânia Pellegrini percebeu essa conexão com o Graciliano, um dos escritores que eu mais admiro no Brasil. Quando eu me encontrar com ela, vou dizer, “Você fez um *striptease* que eu não estava esperando!”. A universidade, a academia promove um tipo de leitura que dá consistência à literatura... Ou mostra também suas fraquezas. Às vezes a leitura crítica pode ser áspera. Mesmo se for, o que interessa é essa leitura mais exigente. Eu fico muito contente com esse diálogo porque fui professor durante quinze anos. Com relação ao regionalismo, chamar o

Graciliano de regionalista é mais fácil. Agora, vá ler o que está por trás do silêncio de Fabiano e de sua família. A carência do saber, a impossibilidade de postular uma existência. Vá entender o foco narrativo que ele usou na década de 1930, quando prevalecia na América Latina o romance naturalista, o romance de denúncia, “la novela de la tierra”. Então surge *São Bernardo* [1934], uma obra-prima. Essa é uma questão que me incomoda muito, a da etiqueta: romance urbano, romance regionalista, etc. Cada romance tem suas particularidades. É como os modismos na literatura: estudos culturais, literatura erótica, pós-moderna, etc. O difícil é a análise crítica cerrada, bem argumentada. Isso não é muito comum hoje em dia. Mas é essa crítica que permite outras possibilidades de leitura, estabelece a relação entre tradição e contemporaneidade, história e mito. O histórico está sedimentado na forma, como disse Adorno. No fundo, a questão que sempre retorna é a da literatura como expressão estética de uma verdade humana.

CR: Você ensinou em universidades e desenvolveu trabalhos de crítica literária antes de se dedicar inteiramente à ficção. Você ainda exerce a atividade crítica de alguma maneira?

MH: Eu tive uma recaída quando escrevi um longo prefácio para a edição brasileira do livro do poeta sírio Adonis. Também estou escrevendo sobre Graciliano, mas não é uma visão crítica original, apenas um apanhado geral da sua obra. Gostaria de escrever ensaios críticos com regularidade, mas não tenho tempo. Mas dá vontade porque você vê tanta besteira. Por isso, o *close reading* é necessário para a crítica, ir fundo no texto, estabelecer relações sociais, simbólicas, às vezes psicanalíticas, mas sempre com ênfase na interpretação. Não se pode desprezar o trabalho crítico, mesmo porque a literatura moderna tem a ver com a crítica. A reflexão crítica é uma das coisas mais impressionantes e necessárias, aliás, o que falta hoje é um olhar crítico consistente. Há muito comentário

lateral sem uma verdadeira interpretação. A diferença do que o [Walter] Benjamin fala entre o comentário e a crítica. O teor de verdade de uma obra deve ser desencavado pelo olhar crítico.

CR: Seus romances são permeados com a ideia do regresso, seja ele literal ou simbólico. Enquanto a humanidade empreende uma corrida desenfreada “para frente”, especialmente em termos de avanços tecnológicos, nos seus romances observa-se esse movimento de retorno reflexivo. Inclusive, quando seu primeiro romance foi publicado no Líbano, você cita em uma entrevista que seu pai comentou o próprio regresso ao país através da sua obra. Qual é a importância do retorno para você pessoalmente e como escritor?

MH: Há um componente aí essencial que é a memória, quer dizer, para mim não há literatura sem memória. O tipo de literatura que mais me atrai é a que tem uma relação forte com o passado. Mas não com um passado morto; o passado só faz sentido se vibrar e iluminar o presente. Essas fulgurações poéticas de algum momento da infância voltam adquirindo outro sentido; não se trata da lembrança cristalizada, mas de um movimento vivo, que reconfigura o presente e nos faz repensar o passado. Esse processo é sofrido. Por exemplo, *Dois Irmãos* é um livro sobre muitas ausências. Foi difícil escrever sobre a decadência ou a morte simbólica de Manaus, a destruição da memória urbana, que é uma das doenças da América Latina. A vida e a morte da personagem Halim mantém uma relação estreita com as mudanças da cidade, que, até a década de 1960, tinha vínculos fortes com a natureza, a floresta e o rio. Halim tem alguma coisa do meu pai, que tinha morrido havia pouco tempo. Agora, essa história do Líbano foi assim... em 1992, quando saiu a edição francesa do *Relato*, um jornal libanês publicou uma resenha do livro, falando da cultura árabe, da imigração. Esse jornal foi parar nas mãos de um amigo de meu pai, que morava em Belém.

Naquela época não tinha internet, então ele mandou o artigo para o meu pai, que o leu em árabe e traduziu para a família. Foi um momento em que ele se emocionou, disse que nunca tinha pensado voltar ao Líbano através de um livro escrito pelo filho. É sempre um retorno ao mito... Um mito da infância, o mito da origem, ou das origens. Então tem esse movimento de ida e volta.

CR: Referências ao potencial da arte são constantes nos seus romances através da presença de poetas e artistas em geral. Parece que esse diálogo será levado em breve a outro nível através das adaptações de seus livros ao cinema e à televisão. Quais são os projetos em desenvolvimento? Como você observa essa tradução do meio literário ao dramaturgico? Você está participando das adaptações ou estipulou alguma condição para que elas se realizassem?

MH: São quatro projetos, salvo engano. O primeiro, o mais antigo, é a adaptação para uma minissérie de dez capítulos, dirigida pelo Luiz Fernando Carvalho, que é o diretor do *Lavoura Arcaica* [2001]. Eu li o roteiro de Maria Camargo, que trabalha na TV Globo. O Luiz Fernando adorou o roteiro. Talvez seja filmado em 2014 e exibido no começo de 2015. Marcelo Gomes, que dirigiu *Cinema, Aspirinas e Urubus* [2005], vai filmar o *Relato de um Certo Oriente*, que é um livro difícil de ser adaptado. Ele está fazendo o roteiro com a Maria Camargo. Sérgio Machado, baiano que fez *Cidade Baixa* [2005], quer filmar um dos contos de *A Cidade Ilhada* [2009], “O adeus do comandante”. Nesse eu estou colaborando, estou trabalhando na expansão do conto. E um jovem cineasta do Rio, Guilherme Coelho, que só fez documentários, acabou de filmar seu primeiro longa-metragem, baseado no *Órfãos do Eldorado*. A filmagem foi feita em Belém e no rio Negro. O filme será lançado em 2014. Ah, o *Dois Irmãos* inspirou um livro de histórias em quadrinhos, de autoria dos gêmeos muito talentosos: Gabriel Bá e Fábio Moon. Eles escreve-

ram um livro chamado *Daytripper* [2011], que foi um *best seller* no *New York Times*. Vai ser um livro de duzentas e cinquenta páginas que a Companhia das Letras vai publicar. Eles já estão terminando! Deve sair em setembro de 2014. São coisas que estão acontecendo...

CR: Com relação ao seu próximo romance, você já revelou publicamente que o enredo não se passa na região norte e que tem, como pano de fundo, terras estrangeiras que se relacionam com experiências da juventude. Há um paralelo entre a escolha desses espaços e a cronologia da sua vida? Existe algum projeto literário mais abrangente por trás dessas escolhas? Do ponto de vista da escrita, escrever com o foco fora do Brasil apresenta novos desafios em comparação com romances ambientados em solo pátrio?

MH: Eu acho que os meus livros seguem mais ou menos de perto minha vida. O primeiro foi muito focado no passado mais distante, anterior ao meu nascimento, coisas que ouvi dos outros. Talvez o *Órfãos do Eldorado* seja um dos meus livros menos autobiográficos. O *Dois Irmãos* já tem a matéria autobiográfica um pouco esfumada, assim como o *Cinzas do Norte*. Aliás, no meu livro de crônicas, *Um Solitário à Espreita*, há pelo menos umas três crônicas que falam das origens dos romances, dos personagens, do cachorro do *Cinzas*, o Fogo, que era um cachorro de uma vizinha que morreu. Então algumas crônicas falam dessa matéria autobiográfica. A maioria foi publicada previamente em jornais. Há uma da década de 1990, as outras foram publicadas em revistas, na *Entreviros*, que durou só dois anos, algumas na *Folha*, outras no exterior e a maioria no “Caderno 2” do *Estadão*. Todas foram reescritas. Eu parei meu romance só para fazer isso. Sobre o meu romance novo, ele tem alguma coisa a ver com o *Cinzas do Norte*. Ele é uma espécie de “cinzas do sul”. É uma experiência da época que fui morar em Brasília, em 1968, quando tinha quinze anos. Fui sozinho para a capital, fiquei dois anos lá,

depois vim para São Paulo e em 1979 fui para Espanha e depois Paris. Então o romance aborda esses três momentos, de 1968 a meados dos anos 1980. Ele tem muito de diário, de cartas e engloba três centros: Brasília, São Paulo e Paris. A vida em Paris, o exílio... A mãe do narrador desaparece. É a história também dessa busca, de uma mãe que desaparece. Falta a primeira parte. Eu terminei a segunda, a parte parisiense. São duas vozes: a segunda parte é uma narradora franco-brasileira que conta a história dela; depois tem um narrador que conta a sua história e a dos amigos em diários, cartas... É um romance ambientado numa época obscura da América Latina. Fala sobre exílio, política e tradução... A literatura como tradução. Como diz o Graciliano, “está tudo embaralhado”. Eu fiz isso [escrever primeiro o fim] com o *Relato*, com o *Dois Irmãos* e o *Cinzas*. Não sei fazer de outra forma, pois só começo um livro quando armo a estrutura na minha cabeça. E sempre pelo fim. Agora, o que está me dando muito trabalho é essa primeira parte, que é até mais sofrida para mim, porque fui militante... Estudantil, não de partido. Nunca entrei em partido nenhum. Se tivesse entrado, talvez não estivesse aqui, conversando com você. Foi um momento de muita loucura, muita droga. Hoje todo mundo é santo. Como diz o Tim Maia, “não fumo, não bebo, nem cheiro, só minto um pouco”. As pessoas não sabem como foi Brasília. Não é à toa que o Renato Russo surgiu lá, com aquela loucura e aquela coisa mística, maluca e violenta ao mesmo tempo. Era um tempo de luta e de ilusões. Tanto tempo depois, decidi escrever mais um romance da desilusão, sem prazo para terminar.

Ana Maria Machado. *Infâmia*. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2011. 280 p.

Duas personagens atravessam toda a história que *Infâmia* narra: o embaixador aposentado Manuel Serafim Soares de Vilhena e o funcionário Custódio Fialho Borges Filho. Ambos – cada um à sua maneira – servidores públicos. Ambos contemporâneos nossos e ambos vivendo momentos muito dolorosos na vida pessoal. Com status muito diferentes no amplo arco do funcionalismo público brasileiro, Soares de Vilhena e Custódio com certeza lembram aos leitores alguém que todo mundo conhece: um vizinho, um parente, um chefe, um subordinado ou... o próprio leitor!

Nome e sobrenome do diplomata. Nome e sobrenome do funcionário. Envolvido um em acusações infundadas de corrupção, vítima outro de exercício ilimitado de poder, a história de cada um deles faz às vezes o leitor imaginar que se trata – para falar como o poema de Bandeira – de um *romance tirado de uma notícia de jornal*. Ou – para falar como no século XXI – de um romance tirado do noticiário da televisão, ou de histórias veiculadas em redes sociais. Ou seja, verossimilhança no mais alto grau.

O Brasil que nos contempla das páginas deste último livro de Ana Maria Machado é um Brasil com que todos estamos (infelizmente...) familiarizados. E fica por conta de cada um articular o título do romance – *Infâmia* – com a narração que o tece .

Se atualidade do enredo já seria fiadora da importância do livro, sua qualidade literária repousa na forma engenhosa de contar a história. No polo do diplomata, a história se entrelaça a leituras. Muitas leituras. Livros e autores desfilam discretamente pelas páginas, trazidos pela memória de Manuel Vilhena, cujos problemas de visão obrigam-no a ter alguém que leia para ele. Passagens bíblicas dialogam com o *aqui* e o *agora* da história e, ao final do livro, ressurgem

no enredo de Custódio, trazidas pela Bíblia que a mãe da personagem lhe pede que leia. O leitor talvez fique tentado a ir conferir. E se for – mas ninguém precisa ir! –, a leitura alça voo.

Os problemas de visão de Manuel de Vilhena podem ser lidos como uma metáfora? O filme de Luis Felipe e a música de Edu são outras vertentes de diálogo, aproximando gerações agora para além da linguagem verbal? E o discreto protagonismo feminino que atravessa classes sociais? Em certas passagens, o leitor de muitas leituras talvez se lembre de Kafka, dos sombrios corredores da vida moderna.

O itálico de algumas passagens do texto é guia seguro para o leitor não se perder nos vários fios que o romance entrelaça, e traz para o texto uma outra voz. Uma voz, durante boa parte do livro apresentada como *intrusa*, *intrometida* e que tende a ganhar a cumplicidade do leitor, aguçando-lhe a curiosidade. É uma voz que acaba se constituindo numa espécie de enigma que o desafia: *de onde vem e de quem é* essa voz intrusa e intrometida?

Uma vez decifrado o enigma – que se vai se tecendo desde o primeiro capítulo –, a trama ganha novas luzes, sofisticando e multiplicando o ponto de vista de que a história é narrada. Não se trata mais apenas de saber a quem pertence a voz intrusa e intrometida. A pergunta é mais ampla: quem fala ao longo das quase trezentas páginas do livro que se inicia por um admirável discurso indireto livre – libérrimo! –, em que não se tem certeza se a voz que se ouve fala de si ou de outros?

Mas se cada leitor pode decidir a questão por si mesmo, a certeza maior que fica é que, independente de quem narra a história, a história narrada é a nossa. É a história de nosso tempo, para o qual, como sugere uma epígrafe do livro (tomada de Camus), “a primeira providência do espírito é distinguir o verdadeiro do falso”.

E não é justamente isso que a história de Vilhena e de Custódio encena? Acho que é. E que vale (muito, muitíssimo) a pena conferir, lendo e discutindo esse romance, destacado com o Prêmio Passo Fundo Zaffari & Bourbon de Literatura de 2013, na 15ª. Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo, RS.

Marisa Lajolo

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Daniel Galera. *Barba ensopada de sangue*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 423p.

Talvez dois elementos constituam a tônica das discussões contemporâneas acerca do literário: a fragmentação identitária do sujeito e a dificuldade em produzir um quadro legível no mosaico memorialístico individual formado por tais fragmentos. Ou seja, manipular identidade e memória é, para o escritor de agora, problematizar a virtualidade, a artificialidade, a aceleração, o tédio, o efêmero e a linguagem-simulacro, enfraquecida, estéril, planejada, com a qual constituímos nossos cotidianos, abrimos silêncios performáticos e introduzimos inúteis notas de rodapé na banalidade da vida.

Barba ensopada de sangue (2012), terceiro romance de Galera, toca justamente nesses dois aspectos. A obra, de mais de quatrocentas páginas, é dividida em três partes, sem títulos específicos, e em treze capítulos, apenas numerados em sequência. Ela narra mais ou menos um ano da vida de uma personagem anônima que, depois do suicídio do pai, resolve se mudar para a praia de Garopaba, apenas acompanhado da cadela que o falecido lhe deixara para ser sacrificada após sua morte, e do desejo de desvendar o mistério da morte do avô paterno, conhecido por Gaudério, pretensamente assassinado naquela localidade décadas atrás. Sabemos do protagonista que ele é um rapaz de classe média, professor de educação física, que não se relaciona bem com o irmão Dante e possui uma doença neurológica que o impede de reter na memória o rosto das pessoas, inclusive o seu. Não parece ser um espírito de grande complexidade, que apresente dilemas existenciais profundos, ou demonstre alguma sofisticação intelectual: trata-se de um sujeito médio, atento a prazeres frugais como tomar banho de mar, se exercitar na praia, comer lanches nos bares em volta e beber muita cerveja com os poucos amigos.

Para além da trivialidade que o protagonista externa, há nele uma fixação sonâmbula com seu passado, materializada na busca por esclarecer a morte do avô (fato que o leva a indagar os hostis moradores locais sobre o ocorrido nos anos 1970), mas que também deságua na relação que mantém com a inseparável cadela Beta, apêndice da casa paterna; na relação de Caim e Abel com Dante, motivada pela traição da namorada Viviane, que optara pelo irmão mais velho; e, também, na ausência da mãe e de qualquer outro vínculo familiar. Ele está só e se move em círculos. Percorre um itinerário cotidiano, por vezes quase autista, reconhecível pela rua que o leva à academia na qual dá aulas de natação, ou pela areia da praia, ou pelo centrinho da cidade, um itinerário que perfaz inutilmente como tentativa de, quem sabe, determinado dia topar consigo mesmo – fato que jamais acorrerá.

O conjunto de personagens secundários que suportam as peripécias do protagonista, como os amigos Bonobo e Altair, é construído, em várias passagens, de modo caricatural. Tal é a cena, por exemplo, do primeiro encontro entre eles. O protagonista para a bicicleta e fica observando os amigos derrubarem, sem qualquer motivo, apenas por diversão, um quiosque a marretadas. Logo se junta a eles, entre os golpes contra as paredes e a bebedeira. A voz das personagens se mistura à narração, e, lá pela tantas,

O Altair sabe muito, velho, o Bonobo diz largando a garrafa de vodka aromatizada e pegando o cabo da marreta. Esse sabe *muito*. Recua uns três passos, leva a marreta às costas e com um movimento de amplitude assustadora que explora o limite da pouca envergadura de seus braços arremete com força total contra uma das paredes ainda em pé. Nenhum pedaço se desprende, não há sequer rachadura, mas a superfície rebocada oscila em alta frequência e fragmentos de tinta seca e cimento voam para todo lado [...]. O Bonobo dá mais alguns golpes, solta uma risada maníaca e faz uma dancinha. Depois lhe oferece a marreta (p. 104).

Bonobo, que logo se mostrará o melhor amigo do protagonista, é dono de uma pequena pousada e tem um Fusca apelidado de Tétano, “por haver furos e arestas pontiagudas por toda parte” (p. 112). A personagem mescla um aspecto hippie com um jeito bonachão, meio metido a espiritualista. Dália e Jasmim são outras duas personagens que contracenam com o protagonista, seus afetos em Garopaba. A primeira, ele conhece logo quando chega. A moça trabalha numa pizzeria, é bonita e logo chama a sua atenção. A segunda, com quem se encontrará mais tarde, atende numa agência de turismo, e está na cidade para sua pes-

quisa de mestrado em psicologia. Essas personagens secundárias, somadas às outras que se encontram no romance, não apresentam grande densidade psicológica, de modo que seus dramas pertencem à superfície das coisas, como divertir-se, no caso de Bonobo; encontrar um emprego melhor e um namorado estável, no de Dália; concluir sua dissertação de mestrado (ou apenas arejar de Porto Alegre), no de Jasmim.

As descrições detalhadas trazidas pelo romance, cujo efeito de retardamento sugeriria um texto menos decalcado da realidade, sobretudo em relação aos confrontos do protagonista com a objetividade, se contrapõem a sequências inverossímeis tais como a do citado encontro dos três homens na épica tarefa de demolir uma parede. Quando o protagonista acessa o Facebook, por exemplo, há quase uma página sobre o percurso virtual da personagem, entre abrir o *site* até ler a mensagem de Viviane.

Digita seu usuário e senha e entra no site pela primeira vez em três meses. Tem a impressão de que o layout mudou. Há dezenas de pedidos de amizade e seu rosto no fato do perfil está imberbe. Passa os olhos pelos nomes e aceita os pedidos de Dália Jakobczinski, Débora Busatto, que presume ser a recepcionista da academia, e Breno Wolff, um amigo nadador do União. São os que consegue reconhecer pelo nome. Depois vai clicando um por um nos pedidos dos rostos misteriosos e dando uma espiada em seus murais em busca de pistas. Assiste a um clipe novo do Coldplay que acabou de ser lincado por uma loira cujo nome não lembra. Aproveita as sugestões do YouTube e vê mais alguns vídeos. Um bebê rindo, um clipe de uma banda chamada Little Joy, uma compilação realmente impressionante dos melhores lances de tênis profissional em dois mil e sete [...] (p. 150).

Em um dos momentos de maior concentração dramática, aquele no qual é narrada a aventura do protagonista embrenhado na mata sob chuva, exaurido, sem comer e sem dormir, em busca do avô, também se percebe o mesmo “exagero” que parece destoar da própria realidade ficcional que prevalece no romance. Dois ou três dias após acordar debilitado na praia do Siriú e conseguir retornar para casa, o protagonista ouve os latidos de Beta, sua cadela que havia desaparecido durante os dias em que vagara pelos morros da região. O resgate da cachorra no bar em que estava mantida amarrada por um nativo “que era a fim da Dália” é de um heroísmo sobre-humano: depois de muito apanhar, o protagonista “põe a mão em volta do queixo e espreme a barba

ensopada de sangue”, intimando o oponente para um novo combate, no qual consegue reverter a luta corporal e imobilizar o nativo, libertando Beta.

O romance, ganhador do Prêmio São Paulo de Literatura em 2013, traz uma linguagem bastante fluente, direta, aproximando-se mesmo do uso cotidiano, com diálogos eficientes que dispensam o uso de pontuação específica para marcá-los. As fatias textuais como as acima citadas, fruto de tal linguagem, podem parecer prolixas, levando o leitor a se questionar sobre sua função dentro do processo narrativo, mas, ao se ocuparem de recortes específicos dos elementos que compõem a vida da personagem anônima, representam o movimento de se aprofundar em cada pedaço, em cada elemento, que constituirá o sujeito sobre o qual a obra se debruça. Assim, a fragmentação do homem tematizada pela obra (a busca por uma identidade movediça, e a tentativa de responder as velhas questões: de onde vim? para onde vou?) não aparece apenas na sua diegese, mas também num exercício formal de linguagem, numa certa maximização, como um zoom, que aproxima determinado objeto do espectador, determinado ponto, por banal que seja, convertido em texto, do leitor.

O desejo do protagonista de entender o passado através da figura do avô poderia se confrontar com a sua incapacidade de reter na memória a imagem das pessoas. A atualização diária sobre si mesmo de que necessita um sujeito que, ao se olhar no espelho, enxerga um estranho, abre espaços para o fantástico encontrado no romance, e funciona como um ponto de convergência entre as vidas do avô e do protagonista na cidade de Garopaba. A barba que cresce no rosto do protagonista e o aproxima do rosto de Gaudério estampado na fotografia que guarda será ensanguentada na luta para resgatar Beta, a cachorra herdada após o suicídio paterno. O sangue que dela escorre é o mesmo que corre nas veias do sobrinho, filho de Dante e Viviane. É ele que de fato gira o caleidoscópio memorialístico da personagem principal, movimentando os “rumores, lendas e narrativas pitorescas” que constituem o romance.

Kim Amaral Bueno

Doutorando em Literatura Comparada
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Robert Patrick Newcomb. *Nossa and Nuestra America: Inter-American Dialogues*. Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2012. 265 p.

Robert Patrick Newcomb's *Nossa and Nuestra América* offers a detailed and carefully constructed intellectual history of Pan Americanist discourse that centers on the work of four well-known scholars and *politico-cultural* activists: Uruguayan José Enrique Rodó (1871-1917); Mexican Alfonso Reyes (1889-1959); and Brazilians Joaquim Nabuco (1849-1910) and Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982). Newcomb's engagement with these writers – all canonical figures in the context of their respective national literatures – coalesces around a central question that he poses both to frame his study and to delimit the otherwise massive bibliography on the history of “Latin America” as an idea: How does Brazil fit into the broader region imagined as *magna patria* (or *patria grande*) in the Bolivarian tradition and imaginary?

Newcomb sets out to answer this question by examining some of the lesser-known components of these intellectuals' work in diachronic dialogue with many other Pan Americanist critics – from José Martí to Walter Mignolo – and by characterizing Brazil's Latin Americanness as “problematic” due to factors ranging from obvious linguistic difference to complex negotiations of colonial legacies. He goes a step further in claiming Brazil to be a “necessarily” problematic piece of the Latin American puzzle for reasons that boil down to power: the country is too massive, both geographically and economically, to be excluded (21-3). This power differential is one of the main reasons, Newcomb suggests, that Brazilian and “Spanish American” intellectuals have tended to approach the “problem” differently – the latter seeking to project onto Brazil some sense of continental, “Latin” oneness at all costs; the former insisting, instead, on Brazilian specificity and exceptionalism. In short, “Latin America” needs Brazil (as opposed to Haiti or Paraguay, which could also be

“problematic” for the project of uniting Latin-ness across the Americas), while Brazil, effectively a continent unto itself, has long managed perfectly well on its own. Newcomb raises MERCOSUL as just one example of how the uneven distribution of power and influence across the region must continue to color any serious consideration of inter-American relations. Notwithstanding the intertwined economies of the last several decades and the cheery rhetoric of collaborative regionalism that tends to accompany such ventures, Brazil’s dominance still is unmatched (and unchecked): the country runs a massive trade surplus through the collaborative venture while all other members continue to wade through deep deficits.

Following the introductory chapter, Newcomb begins his series of four case studies with the thought of José Enrique Rodó – not because Rodó’s work predates that of all other scholars under study (Nabuco wrote earlier), but because his version of *americanismo*, together with what Newcomb considers its inconsistencies and shortcomings, establish the parameters within which the book’s remaining arguments will be deployed. Newcomb maintains that Rodó’s Hispanocentric view of the Americas and enthusiastic but relatively uninformed embrace of Brazil as an idea (never so much as a place) set the stage for key Latin Americanist dialogues and debates over the course of the twentieth century. Rodó’s scant first-hand knowledge of Brazil made it easier, Newcomb suggests, to elide linguistic, cultural, and historical difference and to imagine Uruguay’s massive neighbor as close kin in “race,” “spirit,” and expression. In an unpublished 1910 speech, Newcomb notes, Rodó went as far as to claim that Spanish and Portuguese were a single language with “different hues” (81). Appealing in several of his essays to “Iberianism” (rather than Hispanism, the more common and preferred term for many of his contemporaries), Rodó could downplay Brazil’s distinctiveness more effectively and imagine, along with Francisco Bilbao, Rubén Darío, José Martí, and other likeminded thinkers, an ideally cohesive Latin America that existed in radical contrast with the “utilitarian” Sparta of the North: *el águila del norte, la otra América*, Calibán. As epitomized by Rodó’s most widely cited essay – *Ariel* – the imperative of North-South opposition made the task of traversing Tordesillas not only urgent, but perhaps, in some cases, even possible.

Newcomb's second case study brings us to the Brazilian side of Tordesilhas and back one generation. By the time Rodó published *Ariel*, in 1900, Joaquim Nabuco had already been thinking and writing about Brazil's place in the Americas for decades. Although best known for his abolitionist ideas and his contradictory and sometimes controversial declarations on "race" and non-white peoples at home and abroad, Nabuco was intensely concerned, as Newcomb demonstrates, with the possible structures that democratic governance might adopt on Brazilian soil. A lawyer by training, Nabuco was particularly influenced during his studies by the writings of John Stuart Mill and Walter Bagehot, through whose ideas he would later consider the relationship between legislative and executive power and, more broadly, the distinct functions of and interplay between "efficient" and "dignified" roles of government. Nabuco, who like Bagehot, deemed the uneducated masses (or *povo*, in more optimistic moments) unprepared for the "efficient" role of government and thus generally incapable of effective self-rule, emphasized instead the continued importance of government's "dignified" role – that is, of the ceremonial functions that would lie within the (inherently limited) realm of their understanding. Skeptical of Brazil's republican movement and haunted by the specter of *caudillismo* he saw manifested in newly independent nations across the region, Nabuco became a careful student of English parliamentary government (especially as reflected in Bagehot's 1867 volume, *The English Constitution*) and continued to advocate, even after the fall of empire, for a Brazilian constitutional monarchy as a path toward a more enlightened republicanism to be achieved in the (distant) future.

Newcomb concludes the chapter with Nabuco's writings on *Balmaceda* – Julio Bañados Espinosa's study of the 1891 Chilean revolution. Although Nabuco's approach to post-revolution Chile might appear at first blush to represent a shift in his thinking about national democracy and Brazil's future role in the region (namely, an overture to the country's South American neighbors and their particular versions of republicanism), Newcomb maintains that the monarchist's stance reveals quite the opposite. Indeed, Nabuco's partial embrace of Chile's post-revolution "parliamentary republic" was only possible because Chile was markedly *un-South American*, and thus largely *unrepresentative* of what he saw as the nominally democratic and mostly dysfunctional governments of the region. Chile might have been, in other words, the least-worst option and next-best thing to Brazil itself.

The third case in Newcomb's study examines the humanist discourse of Mexican Alfonso Reyes, whose voluminous writings spanned from Greco-Roman antiquity to the Mexican politics of his day, engaging with innumerable other themes – gastronomy, travel, and poetry, for example – along the way. In keeping with his analysis of Rodó, Newcomb studies Reyes to examine his uses of Brazil in the formulation of a continental vision of American political and ideological thought. As, too, in the case of Rodó's work, Newcomb finds Reyes' appropriation of Brazilianness problematic, not least because his "Hispanocentrism" leads him to overlook the country's distinctiveness with regard to language, history, and cultural practices, and to project onto it a distorted if desirable oneness with Spanish America. Key among these projections, Newcomb suggests, was the sense that Brazilians themselves would choose to identify with their Spanish-speaking neighbors if given an opportunity to do so. Part of Newcomb's argument throughout the book is, on the contrary, that for the most part, they have and do not.

While Reyes thus repeats some of Rodó's sins by squeezing Brazil into a Pan American project with which many Brazilians would never seek to identify, the Mexican did nonetheless engage more deeply with Brazilian culture and history than his Uruguayan predecessor. Having served as Brazil's Mexican ambassador in Rio de Janeiro for six years immediately following the 1930 revolution that brought Getúlio Vargas to power, Reyes revealed deeply mixed sentiments regarding his temporary home. He vacillated, on the one hand, between intense engagement with and respect for Brazilian (mostly high) culture and its practitioners, and on the other hand, intense frustration over what he perceived to be a Brazilian inclination toward separatism and even isolationism vis-à-vis other Latin American countries. Thus he would envision Brazil (and Latin America) as an *Última Tule* in his 1942 volume by the same name (176-7).

Like Rodó, Reyes bolstered his argument for continental unity by downplaying differences between the Spanish and Portuguese languages, declaring in a 1942 essay that the latter formed a "spider web" entirely "permeable" to speakers of the former (174-5). Although Newcomb points out with some irony that, despite this assertion, Reyes's own use of Portuguese was quite limited even during the years he resided in Rio de Janeiro, he disagrees with the critique offered up by Jorge Schwartz (and others), equating Reyes's scant use of Brazil's national language with a broader lack of attentiveness

to Brazilian history and culture, or to the Portuguese language itself. And yet, Newcomb concludes, Reyes's documented interest in these questions and evident recognition of Brazilian distinctiveness vis-à-vis "Spanish America" did not prevent him from espousing a generally Hispanocentric continental thought into which Brazil would be included too readily and unproblematically.

In his fourth case study and final chapter, Newcomb returns to the Brazilian side of Tordesilhas to examine Sérgio Buarque de Holanda's early writings and his 1936 classic, *Raízes de Brasil* – widely considered (alongside Freyre's contemporaneous *Casa Grande e Senzala*) among the most influential reflections on Brazilianness to appear in the twentieth century. Newcomb's point in rereading Buarque's 1920 essay, "Ariel," and above all, *Raízes*, is to demonstrate what he calls their "obscured roots" – that is, an almost entirely unacknowledged debt to the thought of José Enrique Rodó. Newcomb claims the fact of the alleged obfuscation as (further) evidence of Brazilian intellectuals' pervasive practice of distancing themselves – philosophically, culturally, and politically – from their Spanish American counterparts rather than mapping out, or in some cases, even recognizing the common ground on which they stand. Newcomb asserts toward the end of the chapter (and thus toward the end of book), when considering Silviano Santiago's 2006 study of Buarque's *Raízes* alongside Octavio Paz's *El laberinto de la soledad*, that Santiago also disappoints for not examining with greater care or interest the Brazilian historian's intellectual indebtedness to Rodó. This shortcoming reveals for Newcomb no malice on the part of the authors (he cites specific instances when Buarque failed to acknowledge Rodó, for instance, yet never calls him a plagiarist). Rather, it indicates a sort of willful blindness to important interests and concerns that span the Tordesilhas/Tordesillas divide and ought to be recognized and examined as such. To do otherwise, Newcomb indicates, is to participate in, or at best, prove complicit with an unfortunate reproduction of exclusions like those he has documented with such care.

Working against such "dissonance" (a term he borrows from David William Foster), Newcomb contends that there is much to be gained for individual and collective research projects, as well as for institutional intellectual initiatives, by engaging with the Luso-Hispanic paradigm he establishes and employs in his book (and in his work more generally). And while it seems essential to acknowledge (as Newcomb, I suspect, would agree) that other comparativist paradigms (African-diasporic, inter-indigenous, trans-Atlantic,

migration studies, etc.) might be similarly fruitful for students and scholars of the region, *Nossa and Nuestra América* offers a rich and persuasive example of how the Luso-Hispanic framework can help to shed new light not only on Brazil's historical role in Latin America as a place and an idea, but also, indeed, on Brazil's increasingly powerful and prominent role in the world.

Tracy Devine Guzmán

University of Miami

Lúcia Helena. *Náufragos da esperança: a literatura na época da incerteza*. Pós-fácio de Maria da Glória Bordini. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2012. 152 p.

Náufragos da Esperança, terceiro dos livros da autora a examinar questões ligadas à Modernidade e à atualidade, “tem por projeto viajar por uma determinada faixa da literatura, para pensar o trajeto não linear da série romanesca que se foi organizando como um paradigma baseado na repetição diferencial da metáfora do naufrágio”. É lavrado num estilo que deixa entrever cá e lá um convívio amoroso e demorado com nossos autores, a exemplo de Drummond e as pedras dos caminhos... Dividido em três capítulos, além da Introdução e do penetrante posfácio, o livro começa com o naufrágio ambigualmente bem sucedido de Robinson Crusoe (protagonista do conhecido livro de Defoe, 1719), e chega a naufrágios mais recentes como o das ilusões de Macabéa (protagonista de apreciado romance de Clarice Lispector), e a uma nova metáfora para a própria existência: não mais *viagem*, mas *naufrágio*.

Lúcia Helena, ao viajar do Iluminismo à pós-Modernidade, examina o modo pelo qual os seus autores constituíram as realidades dos romances que escreveram, explicita como essa metáfora do naufrágio se apresenta em cada um deles, desde Defoe até Coetzee e Roth, fazendo literatura comparada com argúcia e competência. *Náufragos* é lúcido, quase nos limites da possibilidade de o ser e evidencia a vivência e o profundo compromisso da Autora com seu objeto de estudo, de tal forma que o leitor percebe claramente a amálgama indestrutível que existe entre literatura, estudo da literatura e vida, para além dos pactos ficcionais. Isso mostra uma entrega comovente a este estudo que, afinal, acompanha o caminho que vai da euforia do ideal de homem burguês nos inícios do estado liberal – que o forja e alimenta – até o desamparo, a falta de rumo,

a melancolia e a morte dos descendentes desse burguês, com a vitória da fragmentação gestada no seio da globalização.

O livro abarca uma miríade de questões suscitadas pelos romances que analisa. Passa por Baudelaire e suas *Flores do Mal*; pela discussão da literatura como representação; vai desde o individualismo mais exacerbado até a invasão de privacidade para chegar ao fracasso da linguagem e ao fracasso da própria existência.

Como uma desbravadora, Lúcia examina as repercussões da Revolução Francesa e da Revolução Industrial no modo de pensar e sentir do homem europeu e de seus descendentes e agregados num processo que exigiu a desconstrução e nova construção de identidades. Para levar a cabo, de modo frutífero, tal exame, esclarece a autora, procura manter em presença forças conflitantes – como é o caso daquilo que se afirma e daquilo que está deixando de ser, privilegiando o emprego do conceito de *passagem* em detrimento do conceito de *ruptura* e multiplicando desse modo os demais instrumentos de análise de que dispõe.

Robinson Crusoe, de Defoe, é tomado como romance de fundação dos ideais burgueses, numa linhagem do antropocentrismo renascentista rebaixado pelo materialismo imediatista e contraditório do Iluminismo. Para falar desse romance e da novidade que ele trouxe à perspectiva clássica quanto às interrogações acerca do sentido da vida, a autora analisa não só tal personagem em seu livro e época, mas também a contribuição de pensadores que o precederam ou que o seguiram, como Blaise Pascal e Nietzsche, para acompanhar as transformações que a metáfora da vida como “estar embarcado” vai assumindo à medida que os imprevistos da viagem que é a vida vão sendo arrancados do sonho para o lodo.

É na articulação entre Literatura, Filosofia e História que a autora fundamenta as interrogações suscitadas por suas leituras e ancora as respostas que obtém como possibilidades significativas. No caminho que percorre, Lúcia aborda *Emílio*, de Rousseau. Este, admirador do personagem Robinson Crusoe, também dá as costas às experiências vividas no seio da civilização. Rousseau percebe uma ferida aberta em seu tempo, percebe a discordância entre palavras e atos, percebe a ruptura das relações recíprocas de confiança entre os homens e as interpreta como fruto da civilização e não como desgaste dessa civilização; interpreta como se fosse um absoluto, algo que, certamente, dizia respeito ao momento em que vivia. E, com seu Emílio, descendente do grande personagem de Defoe, o utilitarismo, que era ainda difuso e latente como num

presentimento, ganha um estatuto teórico de prestígio. Rousseau acaba, assim, propondo um retrocesso e colaborando para estilhaçar a civilização. Muito distante da abordagem de Rousseau é a de Lúcia, que toma Robinson Crusoe como o intrépido representante do “burguês” operoso e bem sucedido.

Maquiavel recomenda voltar a um momento alto de uma civilização decadente, quando se deseja dar-lhe nova vida. Não é para estranhar que, prosseguindo a vigorar o Romantismo, alguns séculos depois, um personagem de Coetzee, autor contemporâneo que parece ser o predileto de Lúcia, tenta sem sucesso voltar ao local de nascimento. Tal tentativa pode ilustrar uma insatisfação impotente diante do vazio a que chegaram as “vidas desperdiçadas” da novíssima exclusão: o peso da solidão impossibilita o encontro de algo que poderia nortear os passos a seguir.

A autora acompanha, com sucesso, cerca de 300 anos de uma história vista como conflito, que se purifica das podridões do passado, em que novas forças se afirmam e em que as crises sucessivas bem poderiam encarnar a “utopia” da revolução permanente. 268 anos separam Crusoe – personagem que já não sabe distinguir “uma fronteira entre a verdade vivida e a ficção que narra” – do romance *Robinson Crusoe*. Vítima de tal purificação, Crusoe é já um personagem cuja alma, falha de recolhimento, não reconhece a si mesma.

Lúcia fotografa o movimento do que está se transformando, e essa passagem toma corpo, por exemplo, na “forma híbrida de gênero” em que é escrito *Diário de um Ano Ruim*, também de Coetzee, em que a identidade dos personagens parece não mais passar pelo estado nacional e menos ainda pelo *amor* como era visto no Romantismo em seus princípios – e muito menos ainda pelo amor clássico. A própria autora chega a designar tal literatura como literatura do limite. Novos cânones são anunciados enquanto se trabalha para trazer a tradição adormecida para o mundo atual.

O pélagos que separa a concepção clássica da vida e a romântica, com seus desdobramentos, pode, também, ser avaliado com auxílio do romance *A Marca Humana*, de Philip Roth, que a autora analisa, quando o comparamos a *Crime e Castigo*, de Dostoiévsky: aqui, lembra José Carlos Barcellos, a mancha é condição humana universal – Raskolnikov está manchado do sangue do delito (das mulheres que mata) e do sangue da redenção (do amigo que morre em seus braços); em Roth é mancha de diferença e exclusão, chaga de uma contingência histórica imediata e intolerância radical para com as mazelas dessa realidade sufocante. Esse abismo começou a ser cavado quando a concepção de homem dei-

xou de lado o pertencimento a uma comunidade de carne, sangue e espírito. Cresceu até chegar a ver a solidão como condição distintiva do humano. O Romantismo, em que ainda estamos imersos, dificulta, se não impede, a discussão dos aspectos universais da condição humana.

Lúcia, depois de fazer um verdadeiro e consistente passeio à beira do abismo no exame da literatura que elegeu como objeto privilegiado de análise, conclui que a metáfora da passagem e a alegoria do naufrágio são índices da irrupção do pensamento trágico na ficção contemporânea.

Termino falando da perfeita aderência do título do livro a seu objeto: *náufragos da esperança* secular, imanentista, esperança forjada na Modernidade, que negou o transcendente de que se nutriam até então os europeus e seus descendentes espirituais; Modernidade que desdenhou a coesão da sociedade que a perspectiva transcendente propiciava, que expulsou do espaço público a discussão das questões da vida espiritual e que confiou a si própria, de crise em crise, a soluções políticas abruptas, enquanto olhava o céu das várias promessas utópicas que se foram sucedendo; náufragos que perambulam sem condições de encontrar um significado para a própria vida; náufragos que navegaram no mar de estados nacionais hoje severamente ameaçados, enteados do Iluminismo e do Romantismo: náufragos da esperança são náufragos do sentido num mundo sem mistérios.

O livro é muito rico e detalhista. O leitor interessado poderá encontrar nele tantos outros meandros. Não obstante os naufrágios, para Lúcia a esperança, que ela encontra, sempre nova, na cultuada literatura, continua a se oferecer aos homens. E se o liberalismo chegou a seu limite – e o estudo de Lúcia parece mostrá-lo com clareza –, chegou o momento de revê-lo para realizar a tarefa de todas as idades: distinguir o que continua válido daquilo que deve ser abandonado.

Opázia Chain Feres

Universidade Federal Fluminense

Miguel Sanches Neto. *A máquina de madeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 248 p.

É absolutamente inverossímil que o Brasil não tenha morrido de falta de objetividade. A constatação, com seu sarcasmo surreal, ainda pode ser feita sem muito esforço país a fora, mas ganhou há pouco dramaticidade e significado suplementares em *A máquina de madeira*, o romance envolvente e desafiante do paranaense Miguel Sanches Neto.

Temos uma longa tradição em oportunidades perdidas. A invenção da máquina de escrever, com os negócios que proporciona desde fins do século XIX, é apenas uma entre as chances desperdiçadas de superarmos, mesmo que eventualmente, o culto à alienação da nossa realidade. Para recriá-la, Miguel Sanches tira das sombras a figura do padre paraibano Francisco João de Azevedo (1814-1880), tipógrafo, professor e inventor maçom que viveu no Recife. Aos 49 anos, ele embarca num navio a vapor com sua máquina taquigráfica de jacarandá preto, para apresentá-la na Exposição Nacional inaugurada em 2 de dezembro de 1861, no Rio de Janeiro. Evento de ponta para o recente surto industrial, capitalista, do Segundo Império: a data celebra os 36 anos de um Imperador tecnófilo, mas no mínimo ambíguo quanto à inovação, à mudança social, e dá início à seleção de manufaturas e produtos agrícolas brasileiros a serem exibidos na Exposição Universal de Londres em 1862.

A saga do padre Azevedo na Corte é deceptiva. Não há ninguém para recebê-lo no porto nem na Escola Central, onde se monta o certame. Ali, com a ajuda de outro expositor, Rischen, encara a burocracia, mas define mal seu aparelho, não menciona as vantagens da uniformidade, velocidade e clareza acrescentadas à escrita, assim como desconhece seu valor de mercado. Com ou sem obstáculos, ambos acreditam nas virtudes civilizatórias da mostra e rezam pela equação “Café + Indústria + Escola = Fim da Escravidão + Progresso”. A

rua do Ouvidor lhe parece a feira das vaidades. Certamente os “tigres” o enojam. Das conversas com religiosos, sobram apenas devaneios ou reticências. Seu colega inventor, que ama o Brasil, adora também uma farra e lhe apresenta prostitutas. O assédio o perturba; será resolvido mais tarde pela masturbação. Ante a estimulação caótica do Rio, surge nesse esquizóide, que a orfandade e a pobreza tornaram um tímido hipersensível, uma aflição tendendo à misoginia, mas não à desordem. Em sua vida interior a Fé é um dado inabalável, e obviamente – porém, estranhamente – anda lado a lado com a crença na máquina revolucionária que criou, síntese do estudo com a inteligência e a imaginação, além da firmeza ao promover o humanismo iluminista.

Na abertura da exposição, a pompa imperial tem um ponto cego: o enfado do Imperador. Influenciado pelos românticos, o Magnânimo prefere os navios em madeira aos de metal, mas presta escassa atenção à máquina de Azevedo, que já conhecera em viagem ao Nordeste. Na segunda visita, enquanto o criador explica a jornalistas que a criatura poderá ser útil nas redações, Sua Majestade passa pelo *stand* com ares de distração. E assim acabam-se as esperanças de que ele veja aperfeiçoado o protótipo, isto é, de que seja fundido em ferro. Outros azares o esperam. As gestões de Rischen não convencem a condessa de Barral a interceder junto a D. Pedro, seu amante, em favor do padre. Por fim, a comissão diretora, barão de Mauá à frente, decide que o invento não irá a Londres.

Ofendido, desacomodado, o anti-herói *malgré lui même* é humilde o bastante para evitar a revolta; a obstinação no Bem vai lhe oferecer um consolo – a generosidade. Antes de voltar a Recife, compra uma peça de seda azul para sua concubina secreta, a negra forra Benedita, a quem ensinou a ler e escrever e cujo nome dá à máquina. Nos quase vinte anos que lhe restam, as Beneditas sempre no quarto ao lado, ele assistirá à degradação do sonho no centro da sua vontade, no mesmo ritmo, aliás, que a da saúde em seu corpo. Um fabricante de moendas a vapor, numa cena memorável, o destrata educadamente ao apor mais um *não* à fundição da máquina. A “questão religiosa” dos anos 1870 o coloca na mira de um bispo turrão: é preciso escolher ou a maçonaria-ciência ou a igreja-oração. Parálítico de uma perna, Azevedo decide esperar a morte em João Pessoa, terra de um tipógrafo e piloto homônimo, seu pai, que tanta falta lhe fez. Não sem antes, porém, se deixar lograr por um picareta que leva para os Estados Unidos os desenhos da Benedita, bem mais viáveis que os modelos estrangeiros anteriores, com os desdobramentos já conhecidos.

A máquina de madeira contém uma bela e tocante história, comum entre nós, de energia frustrada, mas sob a superfície dos fatos o livro parece propor, igualmente, a busca por respostas a esta pergunta: como é possível que tantas cabeças coroadas – um imperador (três vezes), um barão, uma condessa, vários bispos, empresários, funcionários públicos – desprestigiem e no limite excluam da realidade a invenção de um brasileiro que década e meia depois transformará a comunicação no mundo moderno?

Não é mera especulação ligar essa cegueira coletiva às mentalidades dispersas pelo país e captadas pelo enredo do romance. O *personalismo* é uma delas, já que, na colônia como no império, “pessoas” (aristocratas) podem, “indivíduos” (massas) não podem. Essa inflexão subjetiva é uma trama difusa de atitudes, expectativas, comportamentos presentes no cotidiano, e se destina a reconfirmar privilégios, a nos desviar da realidade. Cultiva-se magicamente status, não se mede conteúdo. Em vários momentos, Miguel Sanches descreve como a conversa entre homens, por exemplo, é um minueto de arrogância e subserviência. Não são raras, também, as cerimônias de prepotência ou adulação pelas quais se encaminham ou não pedidos, selam-se ou não promessas – à margem de qualquer avaliação objetiva. E todos nós, leitores, estamos aptos a identificar no texto o descaso, a lentidão, a veleidade, o esquecimento como estratégias de eliminação daquilo que não mobiliza o bastante uma “personalidade”. Subjetivando a coisa pública, o personalismo, como um triturador *soft* de talentos, deixa pelo caminho um número infindável de vítimas, enquanto filtra os poucos a pertencer ao fechadíssimo clube das elites. Ele foi e ainda é, assim, um guardião do atraso, o que significa a rigor uma garantia de desigualdade; “cansado de não existir”, João Francisco de Azevedo, se pudesse romper com a resignação, o diria a plenos pulmões.

Se faz o romance render em atratividade, uma trucagem especial também torna mais complexo o enredo, ao submeter um material ficcional do século XIX a técnicas narrativas contemporâneas. Por aí o espaço-tempo contínuo e lento do Segundo Império tem a linearidade quebrada ao se fragmentar pela interpolação de textos cuja ação se passa em diferentes cenários e momentos da história. A construção em mosaico não é nova, mas o que importa aqui é a aparente dissonância entre forma e conteúdo. Ganha-se em corte, montagem, variedade, dinâmica, contraste ao engendrar um Rio caleidoscópico, ao destituir o fio narrativo com a inserção de episódios ora prosaicos, ora grotescos para compor a ambientação de época. São recursos que deveriam provocar “estranha-

mento”, mas desencadeiam no leitor, curiosamente, contra toda teoria, uma familiaridade cheia de surpresas, à medida que nosso passado mal conhecido é desvendado numa linguagem que não lhe é “natural”, mas à qual estamos acostumados. Esse livre jogo com as convenções possibilita, ainda, ironias de outro modo inúteis, como permitir que o protagonista morra e depois seja enganado por um vigarista.

Chega a ser impalpável no texto a fusão entre o material obtido pela pesquisa e o fornecido pela imaginação, um requisito da ficção biográfica, supõe-se. A escritura limpa, segura, é ao mesmo tempo incisiva quando pontua a narrativa com imagens ou breves abstrações que resumem uma vivência, interpretam uma situação. Embora se possa detectar alguma sobrecarga de informação na quantidade de subtemas e, no perfil do padre Azevedo, uma ligeira sentimentalização do personagem, por se tratar de alguém perfeito para atrair o pietismo cristão, tais detalhes não afetam em nada a qualidade e o valor do trabalho de Miguel Sanches, que se define fundamentalmente pelo confronto com uma História em geral escamoteada, da qual não nos orgulha lembrar. Tarefa ingrata, como convém aos melhores escritores.

Jair Ferreira dos Santos

Escritor e poeta

BRASIL/BRAZIL publishes scholarly articles on Brazilian literature and in Comparative Literature with a focus on Brazilian literature, as well as book reviews, interviews with writers, English language translations of Brazilian literature and original prose and poetry by Brazilian authors. Only submissions by BRASIL/BRAZIL subscribers in good standing will be considered for publication. Manuscripts must be submitted in duplicate and should not exceed 30 double-spaced pages (see Style Sheet). All material submitted to BRASIL/BRAZIL is evaluated anonymously by at least two readers. Final decisions are the responsibility of the editors.

BRASIL/BRAZIL publica ensaios sobre Literatura Brasileira e Literatura Comparada enfocando a Literatura Brasileira, bem como resenhas, entrevistas com escritores, traduções para o inglês e inéditos de poesia e prosa de autores brasileiros. Só serão examinadas contribuições de assinantes efetivos de BRASIL/BRAZIL. Estas, em duas vias de no máximo 30 laudas em espaço duplo (veja Folha de Estilos), serão submetidas à apreciação do conselho editorial. Os editores são inteiramente responsáveis pela seleção final.

Redação e Assinaturas (Brasil)

Associação Cultural Acervo Literário de Erico Veríssimo

Endereço para correspondência: Rua Ten.-Cel. Fabrício Pilar, 205/301
90450-040 Porto Alegre, RS, Brasil

Tel.: (51) 3330 8050

E-mail: revistabrasilbrazil@gmail.com

Dados bancários: Banco Bradesco, Número 237, Agência 1971, conta 0016834-3

Brasil/Brazil é publicada semestralmente,

a R\$ 50,00 ao ano para assinaturas individuais no Brasil.

Número avulso: R\$ 30,00.

Editorial Office and Subscriptions (USA)

Department of Portuguese and Brazilian Studies

Box O – Brown University

Providence, R.I. 02912, USA

Tel.: (401) 863-3042

E-mail: brasilbrazil@brown.edu

Brasil/Brazil is a semestral publication,

at US\$ 35.00 a year for individual subscriptions. Individual (past) issues:

US\$ 12.00 each. Institutional membership is \$70 per year.

Visite o *site* de Brasil/Brazil na Internet no endereço: www.brown.edu/Departments/Portuguese_Brazilian_Studies/publications/brasil.html

FOLHA DE ESTILOS

As colaborações a Brasil/Brazil deverão ser encaminhadas à Redação em CD-ROM ou por e-mail, digitadas nos processadores de texto usuais, observando o seguinte formato:

(1) Para a seção ENSAIOS, apresentar o título e eventual subtítulo, nome do Autor e instituição a que pertence, seguido de abstract em inglês se o texto for em português, ou vice-versa, e palavras-chave. Inserir as notas no final do texto e as referências bibliográficas também, sob os subtítulos “Notas” e “Trabalhos citados”. Marcar as primeiras no texto com números elevados e as segundas entre parênteses, com o sobrenome do Autor, quando não foi mencionado antes, e o número da página, sem vírgula de separação. Apresentar citações de mais de quatro linhas em bloco separado e recuado.

(2) Para a seção LITERATURA – que inclui inéditos em português, textos traduzidos para o inglês ou entrevistas com escritores – em textos inéditos, apresentar o título, o Autor e breve informação biográfica. No caso de traduções, citar o nome do tradutor e sua instituição, mencionando, no final, a fonte utilizada, com a referência bibliográfica completa. No caso de entrevistas, fazer constar o nome do entrevistado e um subtítulo que abarque o assunto, o nome do entrevistador, a instituição a que pertence e um pequeno texto introdutório sobre as circunstâncias da entrevista. As perguntas e respostas devem ser antecedidas de duas iniciais maiúsculas que identifiquem o entrevistador e o entrevistado.

(3) Para a seção RESENHAS, iniciar com a referência bibliográfica do texto resenhado, incluindo o número de páginas. Assinar no final, informando a instituição do resenhista.

(4) Indicar todas as referências bibliográficas, seja no texto, nas notas ou nos trabalhos citados, segundo a norma técnica da ABNT, para textos brasileiros, e segundo a norma da MLA, para textos estrangeiros.

STYLE SHEET FOR SUBMISSIONS TO BRASIL/BRAZIL

All submissions to Brasil/Brazil should be sent to the appropriate editor in the respective countries on CD-ROM, IBM compatibility, or by e-mail, and in Word for Windows or Word Perfect, observing the following format:

(1) For the section titled ESSAYS, provide the title and subtitle, the author's name and home institution plus abstract and key words. Place footnotes, as well as bibliography, under the titles “Notes” and “Works Cited” at the end of the text. Within the text, place the numbers of the notes above the line and the titles in parenthesis with the author's last name when not previously cited, plus the number of the page without a comma. Place quotes of more than four lines in a separated indented block.

(2) For the section titled LITERATURE – which includes unpublished texts in Portuguese, texts translated into English or interviews with writers –, in the case of literary texts, place the title, the author and a brief biographic note; in the case of translations, place the name of the translator. At the close of the texts in translation, cite the source used for the translation, with the complete bibliographic reference. In the case of interviews, record the name of the interviewee and a subtitle reflecting the topic of the interview, the name of the interviewer and his/her home institution, along with an short introductory statement describing the context of the interview. Include within the text the questions and answers preceded by the initials, in caps, of the interviewee and the interviewer.

(3) For the section titled REVIEWS, begin with the full bibliographic reference of the text under review, including the number of pages. Place the name and home institution of the reviewer at the close of the review.

(4) Provide all bibliographic references, either within the text, the notes or the works cited, according to the technical format of the ABNT, for Brazilian submissions, and according to the MLA format for submissions from other countries.

North American submissions may also be sent in Microsoft Word 4 or 5 or OS 10 for the Macintosh. Any posted submissions should include two paper copies of the text along with the CD.

Impressão:

Evangraf

Rua Waldomiro Schapke, 77 - POA/RS

Fone: (51) 3336.2466 - (51) 3336.0422

E-mail: evangraf.adm@terra.com.br

BRASIL BRAZIL



ALOE V
Acervo Literário de Erico Veríssimo