

Literacidae (Belém).

De caminho e do caminhar: estudos e ensaios de literatura contemporânea.

Pacheco, Abilio y Pinheiro, Veridiana Valente.

Cita:

Pacheco, Abilio y Pinheiro, Veridiana Valente (2015). *De caminho e do caminhar: estudos e ensaios de literatura contemporânea*. Belém: Literacidae.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/abiliopacheco/2>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pnn2/D4C>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

DE CAMINHOS E DO CAMINHAR

estudos e ensaios de literatura contemporânea



© 2015 by os respectivos autores.

Todos os direitos reservados.
Proibida a reprodução total ou parcial desta obra
sem autorização por escrito do autor.

Projeto gráfico, editoração eletrônica:

Dênis Giroto Brito

Capa:

Dênis Giroto Brito

Revisão:

Aline Pinheiro

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

PACHECO, Abilio & PINHEIRO, Veridiana Valente (orgs.). De caminhos e do caminhar: estudos e ensaios de literatura contemporânea. Belém: LiteraCidade, 2015.

p. 96

ISBN 978-85-5552-017-4

1. Ensaio de Literatura. 2. Literatura e Resistência. 3. Literatura Contemporânea. I. Pacheco, Abilio. II. Pinheiro, Veridiana Valente. III. Título.

CDD: 869.80981

LITERACIDADE

CNPJ: 12.757.748/0001-12 Ins. Est. 15.317.340-8

Caixa Postal 5098 - CEP 66645-972 - Belém-PA

Telefones: (91) 8263-8344 // 8884-0379

editoraliteracidade@uol.com.br // www.literacidade.com.br

DE CAMINHOS E DO CAMINHAR

estudos e ensaios de literatura contemporânea

Abilio Pacheco
Veridiana Valente Pinheiro
(organizadores)

LITERACIDADE
Belém, 2015

ÍNDICE

Prefácio	07
Fragmentação e resistência em “Data magna de nosso calendário cívico”	09
<i>Abilio Pacheco</i>	
Memória e Caos	17
<i>Veridiana Valente Pinheiro</i> <i>Lourdes Ferreira</i>	
A ideologia da estética pós-colonial entre romances portugueses e angolanos	25
<i>Gustavo Henrique Rückert</i>	
<i>Estórias abensonhadas: do sonho como resistência</i>	41
<i>Tatiana Alves Soares</i>	
Degradação e Aniquilamento: um diálogo entre Dalcídio Jurandir e Dostoiévski	53
<i>Samantha Costa de Sousa</i>	
A moderna psicologia da composição e do poeta em João Cabral de Melo Neto: o exorcismo da subjetividade	69
<i>Evaldo Balbino</i>	
O novo de minha avó: de como os fios do sertão enredam a estrutura do discurso literário	81
<i>Jucelino de Sales</i>	

Prefácio

Abilio Pacheco
Veridiana Pinheiro Valente

De caminho e do caminhar reúne trabalhos acadêmicos de pesquisadores de lugares diferentes do Brasil sobre assuntos ou temas relativamente diversos entre si. A aparente diversidade, entretanto, vai se emacecendo conforme se passeia pelos textos e se observa que entre eles existe um liame nenhum pouco tênue: a temática da resistência na literatura de modo mais evidente ou mais discreto.

O primeiro ensaio, de Abilio Pacheco, apresenta uma leitura de um conto de Luiz Fernando Emediato procurando demonstrar o modo como, numa narrativa curta tematizando a ditadura militar de 64, a fragmentação narrativa se associa a uma fragmentação formal e ambas cooperam para a força de teor testemunhal e para o caráter resistente da narrativa.

O ensaio de Veridiana Pinheiro e Lourdes Ferreira procura, através da teorização das categorias memória e caos, realizar uma leitura de obras da contemporaneidade transversalizando filosofia, história e teoria literária. Nesta abordagem, merece destaque a leitura que o ensaio faz do romance Cinzas do Norte, de Milton Hatoum.

Gustavo Henrique Rückert se detém numa leitura de viés marxista para os conceitos de ideologia e estética com a finalidade de operacionalizar um trabalho reflexivo sobre a literatura narrativa romanesca pós-colonial. Num exercício comparativo de textos portugueses e angolanos, o professor oferece ferramentas para um debate sobre identidade e alteridade nas trocas culturais presentes nas narrativas que aborda.

O texto de Tatiana Alves Soares Caldas também se detém num romance de um autor africano. Numa leitura dos contos do livro Estórias Abensonhadas, do moçambicano Mia Couto, a professora nos demonstra como uma perspectiva de leitura paralela (a vivência mítica e onírica ao lado das imagens da guerra) favorece a reflexão sobre a realidade social durante as guerras pós-coloniais.

Com Samantha Costa de Sousa ligamos dois pontos na história literária de um modo bastante perspicaz. Samantha nos oferece através das categorias literárias de degradação e aniquilamento do sujeito, uma leitura de aproximação entre o um dos – senão melhor – romancista da Amazônia, Dalcídio Jurandir, e Dostoiévski.

Já Evaldo Balbino, único texto do volume com leitura de poesia, apresenta-nos uma leitura bastante original da psicologia da composição poética de João Cabral de Melo Neto. O poeta paraibano e sua tensão poética realizam “pela linguagem da pedra” e num “silêncio puro” um exorcismo da subjetividade.

Encerrando o volume, temos, num ensaio original de Jucelino Sales, uma reflexão pessoal mesclando suas experiências de autor e suas experiências de escrita sobre a arte literária. *O novelo de minha vó* se nos apresenta como um biografema breve com o qual muitos que escrevem poderão se identificar. Sem dúvida, um sério convite à reflexão sobre a arte narrativa literária.

Os ensaios aqui presentes oferecem possibilidades de interpretação de um corpus diverso e de temáticas de diversas. Todas, porém, unidas num aspecto: escapam de materiais e leituras onívocas e totalizantes; pensam a literatura e história numa perspectiva crítica, contra hegemônica.

Fragmentação e resistência em “Data magna de nosso calendário cívico”

Abilio Pacheco¹

0.

Ao comentar sobre a fisionomia geral dos romances escritos na década de 1970, Silviano Santiago salienta que o fato de pouco haver de semelhança entre os mesmos era por si um elemento de inquietação e análise. Afirma ele que a “anarquia formal é dado importante no mapeamento da questão” (1989, pág. 29). Outros críticos que leram os romances do período apresentaram (alguns praticamente no calor da hora, como Flora Sussekind) possibilidades de leitura e principalmente de agrupamento. Mas seja tentando agrupar esses textos em gêneros como faz Malcolm Silverman (1995), seja por temas como Renato Franco (1998), seja por datas de publicação como Flora Sussekind (1985) e o próprio Silviano Santiago, é certo que uma quantidade significativa desses romances ou mesmo de boa parte da produção literária da década de 1970 (incluindo aí letras de canção e peças de teatro) bem como a produção cinematográfica do Cinema Novo, cravaram sua resistência através da apresentação disforme dos gêneros tradicionais, com mesclas de gênero ou produção de romances com gênero incerto, incorporação de gêneros tradicionalmente não literários no material literário promovendo um verdadeiro trânsito entre gêneros, além de um dilaceramento interno da obra através de processos os mais diversos de fragmentação.

Lizandro Calegari (2008) em sua tese de doutorado sobre “a desordem social como princípio da fragmentação na ficção brasileira pós-64”, este é o subtítulo do trabalho, indica as principais formas como a fragmentação que podem ser observadas nos romances estudados em seu trabalho. Segundo ele, há fragmentação sempre que houver “uma primazia da desordem sobre a ordem presente na narrativa ficcional” manifestada

1 Doutorando UNICAMP/Bolsista DAAD/LAI-Fu-Berlin
 Docente da UFPA-Bragança

através da “descontinuidade temporal, [...] a fusão entre presente, passado e futuro; desarticulação causal entre os acontecimentos; fluxo desgovernado de imagens e/ou de elementos; oscilação ou mudança de foco narrativo; perda dos nexos lógicos da frase” (pág. 15). Tais elementos, na tese de Calegari, seriam resultado ou reflexo da desordem social existente, tese com a qual concordamos. Entretanto, entendemos que a fragmentação também pode, em alguma medida ou em algumas narrativas, se apresentar não como um reflexo da desordem mas sim como um ato de violência verbal ou manifestação intencional contrária, ou numa palavra, de protesto contra a (des)ordem estabelecida. Acreditamos firmemente que devemos considerar essa dupla possibilidade de leitura sempre diante destas obras. Aqui, iremos seguir a segunda, ou seja, lendo a fragmentação formal na obra como ato de protesto e de resistência. Cabe-nos, então, fazer uma breve explicação sobre o conceito de resistência.

1.

Para o professor Alfredo Bosi, a literatura de resistência ganha relevo a partir do engajamento de intelectuais em meados das décadas de 30 e 40 notadamente contrários ao fascismo e ao nazismo. Em um texto intitulado “Poesia resistência” no livro *O ser e o tempo da poesia*, Bosi (1977) afirma que esse tipo de literatura, contrariamente àquela que estamos docilmente acostumados, cumpre o papel da arte moderna: retirar o sujeito leitor de seu mundo pacato e ordeiro de modo a causar no indivíduo um impacto que cause reflexão. A literatura de resistência nasce de uma necessidade de ética através de um objeto iminentemente estético.

Para Bosi (2002), a resistência pode se dar como tema ou “como processo inerente à escrita” (pág. 120). Textos engajados, com reflexão sobre grupos não hegemônicos (grupos étnicos, mulheres, negros e índios) bem como sobre aqueles grupos alijados das benesses sociais possibilitadas à burguesia pelo capitalismo, além dos não-vitoriosos na história oficial, integram uma galeria de personagens dessa produção literária quanto ao tema. Para Bosi, foi o engajamento intelectual entre os anos 30 e 50, no combate “ao fascismo, ao nazismo e às suas formas aparentadas o franquismo e o salazarismo” que promoveram a aproximação da ética com a estética e, logo, a ideia da resistência em arte.

Além da resistência quanto ao tema, temos também a resistência “como processo inerente à escrita”. Bosi afirma que a narrativa de resistência se apresenta normalmente e em alguma medida contrária a modelos e padrões que a vinculem ao realismo e naturalismo das ações e comportamento

de personagens. Existe nesses romances “uma tensão interna que as faz resistentes enquanto escrita” e esclarece que isso pode ocorrer em categorias narrativas como “o ponto de vista e a estilização da linguagem” (pág. 129). Podemos por extensão afirmar – à esteira do trabalho de Calegari – que toda e qualquer narrativa cuja primazia se dê num certo desmantelo da ordem, ou seja, fragmentada, se constitui em uma obra de resistência.

Parece-nos que os romances brasileiros pós-64 (e boa parte da produção estética do período), em boa medida, consistiram em narrativas em que ocorre uma conciliação entre resistência temática e a resistência formal. Neste trabalho, iremos nos deter na leitura de um dos contos de Luiz Fernando Emediato, publicado no livro *Verdes anos*. O volume também pode ser lido como um romance fragmentado formado por capítulos-conto, devido haver no mesmo certa progressão na faixa etária dos personagens, bem como na primazia da desestruturação formal de modo ascendente do primeiro ao último texto².

2.

Para este trabalho nos deteremos no penúltimo capítulo-conto do livro, “A data magna do nosso Calendário cívico”. O conto é organizado a partir de 7 narrativas paralelas que ocorrem durante o desfile de sete de setembro – a data magna a que se refere o título – durante o governo do presidente Médici, mas provavelmente no ano de 1973³. Segundo Carlos Alberto Bento da Silva, militar à época e hoje militante de esquerda, os desfiles da Independência durante o regime eram “mais uma oportunidade das Forças Armadas do Brasil e do Governo Militar de mostrarem a sua organização, disciplina e poderio bélico”. Completa ainda que “este era um dia tipicamente de atividades cívico-militar que faria uma boa propaganda

2 Conforme discorreremos em outro texto, o livro de Emediato: “começa com um texto que muito se assemelha à literatura infantil, linguagem corrida e polida, enredo ordenado, com causalidade, com pouca fragmentação interna, além da vivência num mundo mágico, mítico, utópico, e encerra com uma linguagem informal, carregada de palavrões, com flashes quase sem causalidade, num alto nível de fragmentação formal, e num contexto real, cruel, distópico” (PACHECO, 2002).

3 No texto, um personagem comenta que é sexta-feira. E o dia da independência durante a ditadura só caiu numa sexta-feira duas vezes, 73 e 79. Pode parecer um detalhe preciosista, mas é importante lembrar o clima político, de censura nos jornais e vigência do AI-5, importantes para os enredos deste conto de Emediato.

da coesão e do controle do país pela Ditadura”. (2010)

O valor que militares davam às datas cívicas e ao desfile da independência pode ser sentido logo no primeiro parágrafo que se apresenta sob o ponto de vista de um jovem estudante de primário:

Nós acordamos cedo e vestimos os nossos uniformes. Nossos pais nos recomendaram prudência e ouvimos os seus conselhos. Nós penteamos os cabelos com cuidado e pegamos nossas bandeirinhas. Nós caminhamos até a praça e nos apresentamos aos nossos professores. Nossos professores nos recomendaram prudência e ouvimos os seus conselhos. Nós nos formamos em filas e aguardamos tudo em posição de sentido. Nós ouvimos o Hino Nacional e o Hino da Independência. Nós sentimos cansaço e fome e nossas pequenas pernas fraquejaram mais tarde, mas continuamos ali, porque nos disseram que era o nosso dever. (EMEDIATO, 1994, pág. 121)

Este fragmento do parágrafo que inicia o conto de Emediato, apresentando um tom e uma linguagem que simulam o discurso infantil, integra uma das sete histórias que formam o conto “A data magna de nosso calendário cívico”. Toda essa narrativa apresenta um ponto de vista de estudantes primários que acompanham o desfile e é possível ao leitor perceber sua retomada pelo fato de todos os seus parágrafos (e a maioria dos períodos) iniciar com o pronome ‘nós’.

Nas outras seis narrativas paralelas temos:

- o relato de um homem, que cansado dos problemas financeiros, do desemprego e de ver os filhos passando fome, resolve sair perambulando pelas ruas com uma arma sob a camisa e que, parando diante do palanque onde o presidente faz um discurso, decide — num ato kamikase — matar o presidente;
- o relato de um casal com o filho doente que resolve procurar assistência médica na rede pública, mas esbarra na burocracia e na inépcia de um funcionário público que somente poderia permitir o atendimento à criança caso eles portassem uma guia de atendimento. Sendo, entretanto, uma sexta-feira e feriado, a criança só poderia ser atendida na segunda. Mesmo o pai, tomado de indignação, ter invadido o hospital para o atendimento, a criança falece nos braços da mãe;
- o relato de um senhor que está aniversariando (completando 45

anos) neste mesmo dia, mas que, acossado pela lembrança da prisão, tortura, violência sexual e morte de seu irmão diante de seus olhos, resolve dar fim a própria vida, lentamente (se drogando) e imediatamente (se jogando da janela do prédio);

- o relato de um operário de construção que cai de um andaime e morre da queda;
- a conversa de um grupo de estudantes (juntamente com um professor) num bar sobre os mais variados temas, sexo, política e – de modo mais central – literatura e literatura comprometida. Este relato culmina com um deputado fazendo um discurso em duplo registro acerca da literatura e censura, embora seja possível inferir sua preferência ao regime;
- o último relato – considerando a entrada do fragmento – inicia com um diálogo entre Olavo e Suzana, que assistiam ao desfile e começam a conversar sobre literatura, e culmina com os dois transando enquanto fazem analogias sexuais em relação à política.

São ao todo 23 fragmentos⁴. A do operário caindo tem dois fragmentos e a que inicia e encerra o conto tem quatro. As demais tem três. E apenas esta a narrativa do aniversariante que se mata apresenta 5 fragmentos. Ela é a maior e a que apresenta maior fragmentação interna. Qualquer uma dessas sete narrativas poderiam ser isoladas do todo (mesmo assim considerando-a parte desse todo) para uma análise mais detida ou atenta. Muito embora não haja uma homogeneidade de complexidade ou aparentemente não haja unidade temática, elas formam - em mosaico – uma crítica ao regime militar.

As mortes na construção civil, que eram proibidas de serem noticiadas nos jornais, a desassistência e a burocracia nos hospitais públicos, o desemprego mesmo em tempos de milagre econômico, o sexo livre mesmo incipiente da juventude, as reflexões sobre literatura engajada, a evasão nas drogas para alívio dos traumas, a denúncia de prisão, tortura e morte. Tudo isso ao som dos hinos nacional e da independência, dos discursos militares e de apoiadores da sociedade civil, bem como da igreja católica.

Como amálgama dos relatos, temos, no último parágrafo, uma

4 Os 23 fragmentos formam a seguinte sequência: A – B – C – D – E – F – G – D – A – B – C – D – E – F – G – D – A – B – C – F – D – G – A. De modo a formar uma regularidade aparente, mas interrompida principalmente pelo narrador 'D' - do aniversariante que se recorda do irmão morto pela ditadura.

síntese de tudo que lemos nos demais sob o ponto de vista dos estudantes do primário que são guiados por seus professores dos o desfile.

Nós passamos por uma rua estreita e havia uma multidão em torno do corpo de um homem esparramado no chão. Nós vimos um homem cobrir o corpo do outro com um monte de jornais [operário caído ou o aniversariante suicida]. Nós vimos um homem e uma mulher saindo de um hospital e a mulher carregava um embrulho que parecia um menino e chorava [criança que faleceu sem atendimento]. Nós vimos outra mulher acompanhada de quatro crianças como nós e também ela chorava e parecia procurar alguém [o desempregado kamikase]. Nós vimos um rapaz e uma moça abraçados na esquina, e ele beijava a moça e a moça beijava o rapaz, e de repente o rapaz saiu correndo e gritando e o que ele gritava era Viva o Brasil! [Olavo e Suzana] (Emediato, 1994, pág. 173)

X.

A fragmentação formal apresentada neste conto de Luiz Fernando Emediato tanto pode ser lida como estratégia para escapar da censura quanto uma forma de refletir, na estrutura ou desestrutura do conto, a (des)estrutura da sociedade brasileira em tempos de governo Medici e milagre econômico. Ela também se apresenta como forma de resistência à forma estabelecida do gênero conto, operacionalizando uma reestruturação por dentro, como forma de manifestar a resistência no aspecto temático. A crítica à ditadura militar ocorre através uma narrativa auto-pulverizada em sua própria fisionomia.

Referências

- BENTO DA SILVA, Carlos Alberto. Aconteceu no dia 7 de setembro, e não deu para esquecer. In: _____. Blog Luta Total. [www.lutatotal.wordpress.com/2010/08/02/6/]. Postagem de 28 fev. 2010.
- BOSI, Alfredo. Narrativa e Resistência. In: _____. Literatura e resistência. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 118-135.
- BOSI, Alfredo. “Poesia Resistência”. In: _____. O Ser e o Tempo da Poesia. São Paulo, Cultrix, 1977. pp. 139-192.
- CALEGARI, Lizandro Carlos. A literatura contra o autoritarismo: a desordem social como princípio da fragmentação na ficção Brasileira pós-64. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Centro de Artes e Letras, UFSM, Santa Maria, 2008.
- EMEDIATO, Luiz Fernando. “A data magna do nosso calendário cívico”. In: _____. Verdes Anos. São Paulo: Geração Editorial, 1994. pág. 121-174.
- PACHECO, Abilio. Anos verdes: verde lodo e verde musgo. Revista Contemporartes, ISSN 2177-4404. Publicado em 29 de fevereiro de 2012.
- SANTIAGO, Silviano. “Prosa literária atual no Brasil”. In: _____. Nas malhas da letra. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. ppag. 28-43.

Memória e Caos

Veridiana Valente Pinheiro¹

Lourdes Ferreira²

[...]

A verdade e a memória

Fazem força para falar

[...]

O presente tropeça no passado

E segue machucando

Mirando o horizonte

Fragmentos da música: Memórias da Resistência,
da banda Mulambo Tu³

Este trabalho tem como perspectiva central a teorização das categorias *memória e caos*, mediante uma abordagem que mescla filosofia, história e teoria literária com vistas a compreensão dessas categorias na contemporaneidade.

A análise centra-se em investigar de que forma os traumas sofridos pelo sujeito contemporâneo a partir de fragmentações memorialísticas são reelaborados pela arte, tal como a literatura, na medida em que esta se torna mediadora de uma voz que fala por metáforas, objetivando com isso uma projeção reflexiva, no futuro, de um passado recente. Pois, em síntese, há uma arte, calcada na problematização da violência, que faz força para falar “a verdade e a memória”, conforme se observa na epígrafe que abre esta introdução. Vejamos um fragmento do romance *Cinzas do Norte*.

1 Graduada em Letras, Mestre em Estudos Literários e Doutoranda pela Universidade Federal do Pará. Professora do Curso de Graduação da UNAMA – Universidade da Amazônia e também professora da ESMAC – Escola Superior Madre Celeste.

2 Mestre em Estudos Literários e Doutoranda pela Universidade Federal do Pará. Professora do Curso de Graduação da UNAMA – Universidade da Amazônia.

3 Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=d5qlHTji_JN8>. Acesso em: 06/07/2013.

Nas primeiras páginas do romance, o narrador descreve as primeiras recepções em relação às caricaturas desenhadas por Mundo. De modo que elas:

causaram alvoroço no Pedro II: apareceram na capa dos quatrocentos exemplares do Elemento 106, o jornaleco do grêmio. Destaca-se o desenho do semblante carrancudo do marechal-presidente: a cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio, o corpo baixote e fardado envolto de uma carapaça. Ao redor das patas, uma horda de filhotes de bichos de casco com feições grotescas; o maior deles, o Bombom de Aço, segurava uma vara e ostentava na testa o emblema do Pedro II (HATOUM, 2010, p. 12).

É necessário, antes os conceitos de *memória e caos*, pois estes conceitos se fazem necessário para a formulação reflexiva na contemporaneidade.

Vale ressaltar que a *memória* é entendida aqui como espaço de lembrança, reminiscência, recordação. Diante desse aspecto, Peter Burke (1992, p.2), diz que a memória constitui toda “atividade humana [...] portadora de uma história”. Este aspecto é observado no romance *Cinzas do Norte* (2005) de Milton Hatoum, em que esta narrativa se propõe a contextualizar aspectos ligados à história recente do país. É a partir da remissão à história que o trabalho com a memória vai sendo construído. Assim, os *links* com o tempo histórico são pontuados de maneira cuidadosa pelo narrador, na medida em que este demarca o período da história a que remete suas memórias. A história da cidade de Manaus vem a lume juntamente com a história das andanças do personagem Mundo (Raimundo) e as movimentações de Lavo.

Nesse sentido, para Burke a definição de memória tem uma relação com a história, ou seja, as ações históricas que são recordadas por aqueles que as analisam, e é nesse viés que Aleida Assmann (2011, p. 143) também discute a memória, pois “o que mais corresponde à história é ‘recordar’; para ela [a história] a memória corresponde mais a ‘esquecer’ do que recordar”. Diferente de Burke, Paul Ricoeur, define a memória como sendo um processo de adquirir, construir e armazenar informações assimiladas pela mente, mais precisamente porque a memória “é nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo que declaramos nos lembrar” (RICOEUR, 2007, p. 40). Jeffrey Barash, ao citar Paul Ricoeur, afirma que: a memória [...] é por analogia “uma coletânea dos traços deixados pelos acontecimentos, que afetaram o curso da história dos grupos referidos e a quem se reconhece o

poder de trazer à cena essas lembranças em comum por ocasião de festas, de ritos, de celebrações políticas, etc. (BARASH, 2012, p. 68 apud RICOEUR, 1990, p. 22-27).

Jacques Le Goff (2003, p. 419), por sua vez, define a memória como um

[f]enômeno individual e psicológico, [...] [em que] a memória liga-se também à vida social (sociedade). Esta varia em função da presença ou ausência da escrita (oral/escrito) e é objeto da atenção do Estado, que, para conservar os traços de qualquer acontecimento do passado (passado/presente), produz diversos tipos de documentos/monumento, faz apreensão da memória, depende deste modo do ambiente social (espaço social) e político (política): trata-se da aquisição de regras de retórica e também da posse de imagens e textos (imaginação social, imagem, texto) que falam do passado, em suma, de um certo modo de apropriação do tempo (ciclo, gerações, tempo/temporalidade).

De acordo com o autor, a definição de memória é ligada ao conceito de fenômeno, por se tratar de um aspecto passível de observação em cada segmento da sociedade. Além disso, a memória se dá pelos acontecimentos do passado em função do tempo, em que este não é o mesmo tempo do ocorrido, por isso, ele é apenas representado. É diante do aspecto citado pelo autor, que a memória se dá pela arte como meio de representação, seja de uma nação, país, sociedade, grupo social, indivíduo, espaço e tempo. A memória se manifesta como espaço de recordar e refletir.

Para Aleida Assmann (2011, p. 31) “assim como muitos caminhos levam a Roma, também muitos levam à memória”. Com isso, a autora possibilita ao pesquisador a apropriação dos diversos campos científicos, entre eles temos os campos: psicanalítico, filosófico, o literário e o artístico. Esses caminhos nos ajudam a compreender como a memória é representada nos objetos artísticos, mais particularmente no romance e a pintura, objetos que estamos lidando, pois neles observamos a memória sendo utilizada como uma estratégia ligada aos efeitos melancólicos, tanto no que diz respeito à constituição da narrativa, dos personagens, espaço e tempo, quanto nos elementos descritivos da narração produzida pelas referências memorialísticas do narrador em relação ao protagonista. Quando Burke nos apresenta os aspectos que estão presentes nas memórias, devemos ficar atentos ao que ele diz acerca dos espaços em que estão presentes as imagens de coisas que devem ser recordadas. Essa memória ligada aos espaços – e conseqüentemente ao tempo, é alvo das preocupações

compreensão desses estilhaços, pelo sujeito, que não consegue entender o que gerou a melancolia.

Diante disso, a todo o momento a recordação dos lugares é uma presença, e é partir dela que todo o processo memorialístico é construído, em associação com as remissões às inúmeras datas que permeiam a narrativa do romance. Essa estratégia está longe de ser apenas a busca por um efeito de real, pois se configura na problematização acerca da apreensão do tempo marcado pela ruína. Acreditamos que esses elementos ligados à memória, são fundamentais para compreensão da melancolia criativa, assim como, são elementos problematizadores do *caos*, que está no cerne da arte produzida por Mundo. Avaliamos que o fato de Mundo ser artista é um aspecto que merece atenção, pois nessa condição que está colada à problematização que o romance levanta em relação à apreensão do tempo e do papel da memória nesse circuito.

Mediante as definições de memória apresentadas anteriormente. Irei fazer uma rápida conceituação do vem ser a categoria *caos*.

Diante disso, o *Caos*, é compreendido aqui como o espaço do vazio obscuro e ilimitado que precede e propicia a geração do mundo, mediante o abismo, a confusão ou desordem. Dessa forma, o sujeito contemporâneo, em alguns objetos, quando representado por algum formato artístico, assume um comportamento que muitas das vezes é praticamente imprevisível, pois as estratégias ficcionais são exibidas em sistemas regidos por normas que ora determinam, ora fragmentam. Estes aspectos devem –se ao fato de existirem no âmbito da forma artística equações não-lineares que regem a evolução de sistemas linguísticos ligados a dois aspectos. Um é o sensível e o outro é a variação temporal, principalmente em suas condições iniciais. Diante disso, uma pequena alteração no valor de um parâmetro formal pode gerar grandes mudanças e assim chegar a um estado fragmentado, à medida que este tem uma evolução temporal. Portanto, a fragmentação é essencial para a emergência do *Caos*, mediante a concepção de que no princípio o Universo pode ter sido altamente irregular e heterogêneo.

A *memória e o Caos* são categorias que comportam a fragmentação advinda da memória. Pois, a fragmentação traduz como forma de expressão específica a implementação do Caos, que é um aspecto ligado a uma experiência intrínseca do ser humano, em particular do personagem representado nas obras de arte produzida pela personagem Mundo na narrativa de *Cinzas do Norte*. Com isso, o *Caos*, aparece na memória como um elemento circunscrito que nasce, floresce se degenera e não morre, pois uma vez instaurado ele provoca várias movimentações. A partir desta reflexão

o *Caos* pode ser definido segundo Jorge Luis Gutiérrez (2011), como

algo primitivo, inicial, originário, que geralmente era entendido como desordem, indeterminação, falta de leis e de forma. O grego tinha uma palavra que serviu magnificamente para se contrapor ao conceito de caos: a palavra *cosmos* [...], que significava precisamente o contrário, ordem (GUTIÉRREZ, 2011, p. 1).

O verbete acima, retirado por Gutiérrez, do “Diccionario Griego-Español” de Florencio Sebastián Yarza, mostra que o caos está ligado a outras palavras como: a ordem, a decência, a disciplina, a organização, entre outras.

De acordo com o texto “O conceito de caos no mundo antigo”, de Jorge Luis Gutiérrez (2011), o conceito de Caos é quase tão antigo quanto a literatura, uma vez que o conceito está ligado ao pensamento da origem do mundo. Para Gutiérrez (p.01, 2011), o caos era pensado como

algo primitivo, inicial, originário, que geralmente era entendido como desordem, indeterminação, falta de leis e de forma. O grego tinha uma palavra que serviu magnificamente para se contrapor ao conceito de caos: a palavra *cosmos* [...], que significava precisamente o contrário, ordem.

Diante desse aspecto os filósofos antigos perceberam que nada é ordenado, ou seja, “as coisas perdem a forma, se desordenam, desmancham, bagunçam, deixam de funcionar, envelhecem, voltam a terra”. Dessa forma, é possível perceber que para que haja a desordem é porque existia a ordem; mediante esse aspecto matéria pode ser eterna ou efêmera, mas a ordem não.

Para Gutiérrez (2011, p. 3), “o conceito de caos nasceu, possivelmente, na Suméria. As tabuletas sumérias falam que no principio do mundo somente havia um “oceano primordial” infinito, no qual todas as coisas estavam misturadas. Era o caos”.

Por outro lado, para Wagner Paiva (2001), a partir do conceito de Caos definido por Stacey, assevera que o “Caos é a variedade individual e criativa dentre um padrão geral de similaridade”.

Se o caos é padrão variável do individuo, então o que seria fragmentação? Entendemos aqui como sendo a redução das coisas e/ou pensamentos em fragmentos, na medida em que é possível partir em pedaços, ou seja, é o fracionamento do pensamento.

Nesse sentido, percebemos que é na mistura dos sentidos das coisas que a fragmentação se instaura, pois é na ausência de ordem que a desordem emerge atrelada a uma manifestação da memória que muitas das vezes não

consegue estabelecer um sentido representativo em relação a linearidade do tempo. É diante desta falta de linearidade e ordem que o *Caos* se instaura.

Portanto, a personagem Mundo é imersa a um estado de violência que vai desde a infância até a morte. São nessas situações violentas representadas pela arte criada por ele, que o *Caos* é tematizado a partir da representação da perda de individualidade, levando o personagem a ser um estrangeiro, estranho para o outro e para si mesmo. Para tanto, cada um dos pedaços da infância, adolescência e fase adulta fora quebrada. Assim, a parte de um todo é representada pelos referenciais memorialísticos expressos na pintura, instalações e cartas produzidas pelo artista Mundo. Esses pedaços são frações da vida do artista que narram parte de restos de fragmentos da vida imersa em violência e autoritarismo que no afã de manter a ordem; a desordem é instaurada pelo viés da memória.

Referências

ASSMANN, Aleida. **Espaço da Recordação: formas e transformações da memória cultural**. Tradução: Paulo Soethe. Campinas, São Paulo. Editora da Unicamp, 2011.

BURKE, Peter. **A escrita da História: novas perspectivas**. Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP. 1992.

_____. **A nova história, seu passado e seu futuro - Capítulo introdutório do livro A escrita da História: novas perspectivas** / Peter Burke (org.); tradução de Magda Lopes - São Paulo: Editora UNESP. 1992. Disponível em: <http://etnohistoria.fflch.usp.br/sites/etnohistoria.fflch.usp.br/files/Burke_Nova_Historia.pdf>. Acesso em: 23/02/2013.

GUTIÉRREZ, Jorge Luis. O conceito de caos no mundo antigo. Revista Primus Vitam N° 2 – 1° semestre de 2011.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo, Ed. Companhia da Letras: 2010.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão [et al.]. 5ª edição - Campinas-SP: Editora da UNICAMP, 2003, p. 419.

POLLAK, Michael. **Memória, Esquecimento, Silêncio**. Tradução de Dora Rocha Flaksman. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, Volume 2, n.3, 1989, p. 3-15. (estudo sobre memória)

PAIVA, Wagner Peixoto de. **A teoria do caos e as organizações**. Caderno de Pesquisa em Administração, São Paulo. V. 08. N° 02, Abril - Junho de 2001.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução: Alain François. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2007.

A ideologia da estética pós-colonial entre romances portugueses e angolanos

Gustavo Henrique Rückert¹

De acordo com Terry Eagleton (1993, p. 8), “a construção da noção moderna do estético é assim inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social”. Dessa forma, se pensarmos na ascensão do romance nos séculos XVIII e XIX, podemos observar a consolidação da classe burguesa como elemento inseparável, como já ressaltou Ian Watt (1990). O paradigma individualista do pensamento burguês encontrava então representação estética no gênero que procurava reproduzir um microuniverso social, delimitando espaço e tempo a fim de dar conta da experiência individual de um protagonista cuja biografia transformava-se na totalidade diegética. A voz que enunciava as aventuras do protagonista individualizado costumava ser a de um narrador heterodiegético, o qual, a partir de uma perspectiva neutra e distanciada, punha-se na condição de observador cartesiano da realidade. Para complementar, o gênero ganhava suporte de expressão essencialmente escrito e sua leitura tornava-se uma prática individual e solitária, diferente da oralidade de salões reais que predominava nos gêneros literários aristocráticos.

No que diz respeito ao estabelecimento do Estado-Nação, o novo gênero funcionava como elemento de legitimação das identidades nacionais. Se elas procuravam constituir uma identidade homogênea a partir da consciência da nação, os romances, sobretudo com o movimento estético romântico, no século XIX, trataram de idealizar um passado em comum, carregando de sentidos o presente nacional. Não raras vezes, as explicações transcendentais para a identidade das nações europeias procuravam justificar

1 Doutorando em Literaturas Portuguesa e Luso-Africanas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

a atuação colonial, reivindicando para si a civilização e o desenvolvimento e relegando ao outro a desordem e a selvageria.

Desse modo, a mesma ordem social que na modernidade pregava a liberdade, a propriedade privada e os direitos universais ao homem europeu alimentava-se da exploração das colônias. A matéria-prima e a força de trabalho dos territórios na África e na América sustentavam o desenvolvimento das indústrias do capitalismo europeu.

No entanto, se a estética de romances nacionalistas e coloniais serviu para a perpetuação de um discurso pós-iluminista que baseava seu humanismo na exploração das colônias, é pela própria estética que se pode perpetuar discursos de resistência. Ainda de acordo com Eagleton (Ibid.), “a estética [...] coloca igualmente um desafio e uma alternativa poderosos a estas mesmas formas ideológicas dominantes.” Daí a importância da utilização do gênero romanesco na escrita de uma outra história do colonialismo, descentrada das narrativas positivistas e eurocêntricas.

A apropriação do gênero romanesco pode ser considerada, por esse motivo, uma das principais estratégias pós-coloniais. Para Ana Mafalda Leite (2012, p. 129), “o termo pós-colonial pode ser entendido como incluindo todas as estratégias discursivas e performativas (criativas, críticas e teóricas) que frustram a visão colonial”. No século XX, tornou-se mais frequente a produção de textos nesse sentido, sejam eles teóricos ou literários. Com as lutas pela independência das antigas colônias portuguesas e pelo fim do regime fascista em Portugal, a produção de romances pós-coloniais em língua portuguesa passou a ser uma necessidade ideológica contida pelo regime. A partir do fim da censura com a Revolução dos Cravos e da independência política dos países africanos, esses textos passaram então a circular de maneira bastante ampla entre os países outrora metrópole ou colônia. O compartilhamento das experiências pós-coloniais possibilita então a existência de um sistema literário para além dos limites do nacional, no qual as formulações estéticas e ideológicas em língua portuguesa passam por movimentos de troca entre países como Portugal, Angola, Moçambique, Cabo Verde, Guiné-Bissau e São Tomé e Príncipe.

Nesse sentido, abordamos aqui os romances *Partes de África*, *A costa dos murmúrios* e *As naus*, dos portugueses Helder Macedo, Lídia Jorge e Lobo Antunes, e *Nosso musseque*, *Mayombe* e *Estação das chuvas*, dos angolanos Luandino Vieira, Pepetela e José Eduardo Agualusa para pensarmos as características convergentes e divergentes dos romances pós-coloniais de Portugal e de Angola. Apesar de a visão colonial ser relativizada em suas bases modernas pela representação de mundo fragmentada que é feita por

esses romances, rompendo com as tradicionais unidades dos elementos narrativos desse gênero, as duas ideologias da estética em questão possuem particularidades no âmago dessa convergência. Para Benjamin Abdala Junior (2007, p. 35-36), essa rede textual em língua portuguesa

[...] se alimenta não só do passado comum, mas também do diverso de cada atualização concreta das literaturas de língua portuguesa. E, num movimento inverso, à diferenciação mais específica de cada nacionalidade nas atualizações desse macrossistema mais abstrato correspondem fatores históricos de convergência (da tradição e também de modelos culturais de ruptura).

Desse modo, ao que a historiografia tradicional textualizou acerca desse fator histórico de convergência que é a colonização contrapõem-se textos literários portugueses e angolanos. Considerar ambos sujeitos do processo de composição dessa rede textual acarreta pensar a diferença no âmago da própria semelhança. Cabe então analisar as singularidades com que os romances portugueses e angolanos assumem esses discursos pós-coloniais. Mesmo porque, apesar do fato histórico convergente, os dois contextos em questão são distintos, resultando em diferentes significações do discurso pós-colonial.

Podemos perceber então que a fragmentação nos romances de Helder Macedo, de Lídia Jorge e de Lobo Antunes é uma fragmentação que diz respeito à própria tradição literária e historiográfica portuguesa ou ainda, de uma maneira mais ampla, ocidental.

Começemos pelo romance *Partes de África*. Nesse caso, quem parte de África para narrar uma história em partes é um certo HM. Essa nomeação, bem como outros elementos do enredo, instauram uma espécie de semi-identificação entre as instâncias de autor e narrador. Essa tensão ora torna HM mais factível ao aproximá-lo de Helder Macedo, ora torna Helder Macedo mais ficcional ao aproximá-lo de HM. E a autoficção que vai sendo narrada parte de uma África que não é exatamente física, mas emotiva e memorialística. Isso porque o *locus* de enunciação do narrador-autor é a antiga casa dos pais, entre a Serra de Sintra e a Praia das Maças. Sua família, que teve na figura do pai e do avô administradores coloniais na África a representação de sua imagem, viveu em diversos países daquele continente.

Dessa forma, HM conduz os leitores (de maneira dissimulada e oblíqua, ao estilo dos narradores de Sterne ou de Machado) entre os fragmentos desordenados que compõem esse mosaico situado entre os espelhos paralelos (MACEDO, 1999, p. 248) do fato e da ficção, da história

e da literatura, dos mapas reais e das ilhas imaginadas, dos relatórios e dos poemas, da história colonial e da crônica familiar, da crítica literária e do drama escrito por um suposto amigo, da metáfora e do sentido. As palavras de si e do outro vão então compondo a escritura dessas memórias a partir das quais o narrador-autor é conduzido e também conduz o leitor.

O antigo império é assim representado por uma narrativa em partes. Passear por essas partes é portanto compreender África, Portugal e o próprio texto por meio da ideia do movimento. Diaspórico, HM pertence e é pertencido pela língua portuguesa, a qual, como previu João de Barros (Ibid., p. 244), permanece nas ruínas do império. É em meio aos fragmentos dessa ruína que a memória leva narrador-autor e leitor. Esses fragmentos memorados da África “portuguesa” não deixam de ser também os fragmentos de si.

Se entender essas partes da África da infância é entender a si, a relação com o pai torna-se fundamental para esse entendimento. Assim, esse outro, colonialista, homem pouco dado a metáforas, redator de relatórios, governador despótico, seguindo o exemplo do próprio avô, acaba sendo a representação de um passado inevitável para HM, como também é o colonialismo para Portugal. Compreender essa alteridade, nesse sentido, não é concordar com o ponto de vista do pai, o qual representa o próprio discurso colonial. É, antes pelo contrário, evitar o seu apagamento da memória de si e da nação. É perceber que a identidade também é composta pelo outro. Da mesma forma, o drama supostamente de Luís Garcia de Medeiros, incorporado por HM em seu texto, mostra que é impossível pensar os países africanos de língua portuguesa sem pensar o contexto do salazarismo. O pai está então inevitavelmente presente em HM, da mesma forma que o colonialismo em Portugal. “Depois [...] se soube melhor a história dele e juntamente a minha” (Ibid., p. 253).

A alteridade que constitui essas partes do eu também se faz presente do ponto de vista genológico. A historiografia oficial, a tradição literária, os documentos da política colonial (como relatórios e mapas), as instâncias da teoria da literatura e mesmo a crítica literária são os textos incorporados ao romance por um narrador que, irônico, questiona os limites eu-outro dos gêneros citados. É toda uma tradição ética e estética que passa a ser vista com desconfiança por um sujeito que vive às margens do império e conhece sua administração de perto. As fronteiras que a tradição ocidental erguera entre os saberes são então transpostas por esse narrador em movimento, que nas idas e vindas da memória constrói sua frágil costura entre ficção e realidade.

É assim então que o texto constrói um mosaico representativo da

fragmentação que a própria colonização promoveu aos indivíduos e a suas culturas nas antigas colônias. Da magia dos reinos feudais administrados por pai e avô na infância, o narrador passa então à percepção das “vidas escangalhadas de misérias” (Ibid., p. 101) nessas angolas e moçambiques construídas à revelia (Ibid., p. 223). No entanto, cabe lembrar, como frisa Patrick Chabal (1998), que o conturbado contexto do presente africano não é revelador exatamente do fracasso desses próprios países em suas administrações pós-independência. Antes de mais nada, a realidade desses países revela o fracasso do colonialismo e de sua missão civilizatória. Se foi a intenção de levar o desenvolvimento da civilização ocidental para os “novos mundos” o argumento que justificou uma história de séculos de violência, o presente mostra que essa noção de desenvolvimento, bem como a de civilização, não eram senão uma falácia.

Portanto, o mosaico constituído pelas partes que compõem a narrativa de *Partes de África* muito mais que representar Angola, Moçambique, Cabo Verde ou São Tomé, representa Portugal. Mirar-se nesse espelho é olhar para as antigas colônias e reconhecer um Portugal em partes. Se no jogo de interidentidades (SANTOS, 2010) do colonialismo semiperiférico luso as colônias foram o outro que sustentou a identidade portuguesa, parte-se então da África para se chegar a um Portugal fragmentado. Em seus fragmentos, estão os fracassos da fé, da lei e da civilização proporcionados pelo antigo império. Conforme assinala Teresa Cristina Cerdeira na contracapa da obra (MACEDO, 1999), “*Partes de África* se tece de naufrágios da história, certamente, ao dar conta de um tempo que assinala o fim dos impérios, mas também dos mágicos naufrágios da cultura”. Poderíamos então dizer que o romance se tece na justaposição de fragmentos textuais de gêneros ocidentais, compondo então esse mosaico o qual, apesar de aparentemente representar a fragmentação da África, representa, mais que isso, a fragmentação de um Portugal baseado nos mitos do expansionismo e do messianismo.

Pensemos agora no caso de *A costa dos murmúrios*. O romance é dividido em duas partes. Na primeira há um conto, “Os gafanhotos”; na segunda, uma conversa cotidiana que se desenrola a partir de comentários sobre o conto. A narrativa curta fora escrita pela personagem Eva para retratar o seu casamento, quando ainda era conhecida como Evita. O segundo momento, de diálogo fluido e análise do conto, também a tem como narradora. A cerimônia ocorrera na cidade de Beira, em Moçambique, porque Luís Alex, o noivo, era alferes do exército português e compunha as linhas de atuação na guerra colonial.

A respeito de “Os gafanhotos”, a narrativa é repleta de silêncios

acerca do que acontecia em Moçambique no final da década de 1960. O foco narrativo fica restrito ao hotel *Stella Maris*, sobretudo seu terraço, de onde se contempla o que acontece na realidade do país. A partir dessa observação distanciada, prevalece o discurso colonialista dos oficiais do exército e de suas famílias, os quais entendem estar levando a ordem à desordem. As inúmeras mortes de habitantes locais são entendidas como mero resultado de suas próprias desavenças. Simbolicamente, uma nuvem de gafanhotos toma conta da cidade. A massa verde invade Beira da mesma forma que o exército toma conta do país, e a nebulosidade impede uma visão mais atenta dos fatos.

É justamente no confronto com a segunda parte do romance que a primeira passa a ficar repleta de possibilidades de significação. Passados muitos anos, a protagonista comenta informalmente o seu conto, comparando-o com a realidade vivida naquele período. Como personagem da narrativa composta em suas memórias, Eva, diferentemente do que ocorre em “Os gafanhotos”, sai do claustro do hotel e passa a viver o cotidiano da cidade. A jovem, historiadora, pesquisa na casa de Helena, mulher do capitão Forza Leal, e no cotidiano da cidade, com o jornalista Álvaro Sabino, os acontecimentos da guerra para além da nuvem de gafanhotos que é a versão oficial portuguesa. Nesse impulso investigativo, acaba descobrindo gravíssimos crimes cometidos contra os moçambicanos, sendo inclusive as inúmeras mortes ocorridas em Beira causadas por envenenamento.

Assim, o romance trabalha o jogo entre o dito e o interdito, os murmúrios e o silêncio, os signos inusitados e as possíveis significações, a partir da voz *ex-cêntrica* (HUTCHEON, 1991) da mulher, que rompe com o silêncio, a posição secundária e o isolamento que lhe é imposto para assumir a posição de autoria da narrativa sobre a guerra. Dessa maneira, Eva, cujo nome é potencialmente revelador, rompe as tradicionais fronteiras do gênero, da historiografia, da literatura de guerra, assim como a autora da obra, Lídia Jorge. A mulher traz então seu olhar inovador sobre a guerra por não a ter lutado de modo direto. Com um olhar sensível aos pequenos detalhes do cotidiano ao redor do conflito (seja esse olhar da autora ou da narradora) é criada a possibilidade de uma nova mitologia, afastada dos heroísmos e das certezas. Trata-se da mitologia do cotidiano, a qual desmascara os mitos nacionais e coloniais portugueses, botando em dúvida os ideais familiares, cristãos e civilizatórios.

Em *A costa dos murmúrios*, portanto, o romance incorpora a historiografia oficial portuguesa e a tradicional literatura ocidental de guerra para questionar as suas unidades. Isso porque, narrativas masculinas e fechadas em uma identidade estável, passam a ser fragmentadas no confronto com a

voz narrativa ex-cêntrica da mulher, que dirige seu olhar crítico e sensível ao convívio cotidiano. A visão de mundo feminina deslocada para o continente africano surge então como inconsciente a perturbar a pretensa sanidade das hipomnésicas versões oficiais da guerra colonial. E representar o cotidiano ao entorno dessa guerra não é possível senão por um romance formado por silêncios e por murmúrios, pelas lacunas da censura e pelos signos cifrados que tentam vencê-la com sutileza, como explica a protagonista ao refletir sobre a sua produção:

O seu relato foi uma espécie de lamparina de álcool que iluminou, durante esta tarde, um local que escurece de semana a semana, dia a dia, à velocidade dos anos. Além disso, o que pretendeu clarificar clarifica, e o que pretendeu esconder, ficou imerso. (JORGE, 2004, p. 41)

Cabe ao leitor, em suma, ouvir os silêncios que também compõem o romance. Afinal, o que não é dito também representa a realidade da guerra colonial.

Por fim, focamo-nos no caso de *As naus*. Há nesse romance uma inversão das viagens de descobrimento, representadas de modo épico em clássicos como *Os lusíadas*. No texto de Lobo Antunes, a viagem é o retorno da África, episódio sem glórias e que marca o fim do período colonial. Quem narra as desventuras dos milhares de portugueses ou descendentes de portugueses que regressam à antiga metrópole é uma pluralidade de vozes, que vai desde um casal de idosos anônimos deixando Guiné-Bissau até personagens com nomes e características de vultos históricos consagrados do império, como Pedro Álvares Cabral, Luís de Camões ou Francisco Xavier, para ficar em alguns exemplos. Desse modo, assim como esses narradores misturam-se e confundem-se na narrativa, alternando entre si e entre a primeira e a terceira pessoas sem maiores marcas de transição, toda a grandiloquência do passado imperial também se mistura e confunde-se no desespero daqueles que fogem da África para um Portugal que não os acolhe.

Ao colocar as figuras nacionais consagradas no contexto da descolonização na década de 1970 junto a essa massa de migrantes que, em condições pouco dignas, passa a lutar por sua sobrevivência em um ambiente de marginalização e de exploração, o romance acaba dessacralizando-as e ganhando contornos antiépicos. Francisco Xavier, por exemplo, troca sua mulher por uma passagem aérea para fugir de Moçambique. Já em Lisboa, passa a enriquecer por meio do aluguel abusivo de imóveis em péssimas condições de habitação e da prostituição de mulheres em condições de

vulnerabilidade econômica. Já Pedro Álvares Cabral, que regressa de Angola com a família, torna-se uma de suas vítimas, acumulando dívidas e vendo a mulher prostituir-se para pagá-las – posteriormente ela ainda lhe trai com Manoel de Sepúlveda. Entre tantas personagens históricas, ganha destaque especial Luís de Camões, ironizado tanto pela aparência física quanto pela escrita de seu poema épico. Ele foge para Portugal após seu pai morrer em Angola, carregando-o em um caixão. Seu corpo, de mal cheiro, em putrefação, já mais líquido que sólido, tem de ser retido para não escorrer do esquife. Essa, talvez, seja a representação mais importante do império, que se desfaz apesar de os saudosistas mais entusiastas insistirem em sua manutenção.

Desse modo *As naus* compõe um ambiente caótico, no qual o passado entra no presente, misturando assim, além das figuras da história colonial ao contexto de descolonização, a Lisboa do século XV à Lisboa da década de 1970 (daí as grafias Lixboa e reyno fazerem-se presentes no texto contemporâneo). É como se a derrocada do império e a decadência portuguesa fossem inevitáveis consequências das épicas partidas para o novo mundo. À procura de Diogo Cão, uma prostituta luandense desabafa, revelando em suas palavras a falência do sistema colonial:

Nunca encalhei, no entanto, em homens tão amargos como nessa época de dor em que os paquetes volviam ao reyno repletos de gente desiludida e raivosa, com a bagagem de um pacotinho na mão e uma acidez sem cura no peito, humilhados pelos antigos escravos e pela prepotência emplumada dos antropófagos. (ANTUNES, 2000, p. 200)

Ao descreverem os africanos como antigos escravos ou antropófagos, ostentarem suas coroas de lata, como D. Manuel, insistirem em carregar um corpo em decomposição ou escrever difíceis concílios de deuses em pastelarias sujas, como Camões, os saudosistas do império veem-se desterritorializados em um ambiente onde não há mais lugar para esse discurso. Ironicamente, a narrativa acaba no delírio da espera pelo retorno de um D. Sebastião que não volta, assim como a pretensa grandiosidade colonial.

As naus, em suma, revela-se como o romance mais fragmentado entre todos analisados. Sem maiores planos de estrutura a engendrar a obra, e sim com estruturações oscilantes e provisórias, o texto rompe de maneira brusca com as unidades das instâncias narrativas para representar as ruínas do império no período de descolonização. Assim, narrador, personagens, espaço e tempo não possuem suas identidades restritas e claramente definidas, vagando entre o passado e o presente, o outro e eu, o fato e a ficção, sem

qualquer estabelecimento de fronteiras. Se a visão pós-colonial revela uma África colonizada em partes com Helder Macedo, espelhando-a em Portugal, Lobo Antunes faz a viagem de regresso para estender a Portugal as partes desse espelho: um império morto, em decomposição e cheirando mal como o pai de Camões.

A fragmentação pode ser considerada, portanto, uma marca dominante do sistema literário português que trata da colonização por um viés pós-colonial. Partimos do exemplo dos três romances abordados, mas entendemos que essa mesma característica estende-se a outras obras. Retomamos aqui a ideia de Margarida Calafate Ribeiro (2013) de que a obsessão por romances que não se fundamentam a partir de uma unidade narrativa, e sim pela fragmentação, revela que é a própria identidade portuguesa que se esfacela frente ao fim do império que a constituiu. E o império, por sua vez, muito mais que pelas forças políticas e econômicas, é sustentado pela cultura.

Dessa forma, revisitar os textos históricos e literários que serviram de suporte à ideologia colonial e consolidaram a identidade portuguesa enquanto nação messiânica e expansionista passa necessariamente por desconstituir as suas unidades, questionando assim não apenas a sua estética narrativa como também a política de uma homogeneidade identitária que teve o africano como outro. Sendo compostos então pela fragmentação dos textos coloniais, os romances em questão representam a identidade portuguesa a partir de um espelho em pedaços. Mirar-se torna-se então problematizar-se. Daí a necessidade de a ideologia da estética pós-colonial portuguesa questionar a própria tradição textual nacional e ocidental, seja de forma mais direta e irônica, como em *Partes de África* ou *As naus*, seja de forma mais indireta e dramática, como em *A costa dos murmúrios*.

Por fim, questionar as tradicionais representações de si e do outro, como fazem os romances portugueses pós-coloniais, além de problematizar é também reescrever a identidade nacional. Dessa vez, porém, a partir de novos signos. Não são mais os signos da estabilidade, da fixidez e da certeza coloniais, e sim os signos revolucionários da instabilidade, do deslocamento e da dúvida consagrados na geração pós-25 de Abril.

Passemos agora aos romances pós-coloniais angolanos. Nas obras de Luandino Vieira, de Pepetela e de Agualusa, assim como nos romances portugueses, a fragmentação parece ser aspecto dominante, (des)organizando o todo romanescos. Contudo, essa fragmentação apresenta diferenças em relação à dos romances de Helder Macedo, de Lídia Jorge e de Lobo Antunes, tomando outras formas e outras possibilidades de sentido. Se nos casos

portugueses a fragmentação romanesca passava pela fragmentação da própria tradição, questionando a sua constituição identitária, em *Nosso musseque e Mayombe* não é a própria tradição que é apropriada, mas a tradição imposta pelo colonizador, reivindicando-se assim uma identidade nacional como forma de resistência ao colonialismo. Apenas o caso de *Estação das chuvas*, por representar o período pós-independência, apresenta-se em uma condição diferente, problematizando a identidade nacional angolana já consolidada.

Iniciamos então pelo caso do romance *Nosso musseque*. Nele a narração é conduzida por um narrador homodiegético que não se nomina. Os fatos a serem narrados fazem parte da vivência da infância desse narrador em um musseque, como são conhecidos os bairros pobres em Angola, na cidade de Luanda na década de 1940. Para compor sua narração sobre os acontecimentos que envolveram a comunidade, incorpora fontes diversas que vão desde a sua memória dos fatos em que foi testemunha até conversas informais com antigos moradores, passando por anotações em cadernos e jornais produzidos pela turma de crianças e de jovens do local.

É, portanto, em uma narrativa de múltiplas vozes, que não tende a esconder as contradições entre as várias versões para um mesmo fato, que o leitor é conduzido pelo enredo. Qualquer possibilidade de certeza sobre aquilo que é narrado é então relativizada no confronto de vozes transcritas por esse narrador que se confunde com o próprio Luandino Vieira, que também passou sua infância nos musseques de Luanda. A memória assim não surge como elemento fixo e ordenado, mas como justaposição de fragmentos a serem organizados narrativamente por algum sujeito com determinadas intenções. Da mesma forma, a memória não surge como elemento de propriedade individual, mas sim como algo composto em cooperação comunitária. A tradição africana de contar histórias aparece então no romance como alternativa à historiografia oficial, trazendo a possibilidade de uma nova narrativa (plural em termos de voz e com foco narrativo dirigido ao cotidiano das cidades africanas) sobre a colonização.

Os fatos narrados trazem à tona a vivência intensa das crianças nesse período. As brincadeiras, o sentimento de coletividade, o cotidiano escolar, os primeiros amores, o convívio nem sempre harmonioso entre diferentes tradições no ambiente de periferia de Luanda, a marginalização geográfica e social que resulta da urbanização da cidade, a intensificação de conflitos étnicos e a violenta repressão imposta pela política colonial compõem os fragmentos de um enredo carregado de intensidade, de aprendizados e de reflexões por parte das personagens.

Na complexidade desse período, surgem duas posições bastante

distintas entre o povo oprimido dos musseques. Os mais velhos, embasados nas culturas tradicionais africanas, pregam pela paciência e pelo pacifismo na relação com o colonizador, a fim de evitar-se mais eventos de violência. Já a geração mais nova, da qual faz parte o narrador, entende que não é mais hora de suportar, e sim de oferecer resistência à colonização. A turma então acaba mobilizando conhecimentos tradicionais e novos, africanos e ocidentais, para compor jornais e grupos de discussão sobre a atual situação angolana. Historicamente, sabe-se que é justamente nesse período que surgem os movimentos de tomada de consciência que levaram ao engajamento literário e político para a luta pela independência.

Da mesma forma que o menino Zeca (personagem que gosta de contar histórias e é conhecido por relativizar as fronteiras entre fato e ficção) contou a história de uma chapeuzinho vermelho às africanas, a qual, ao levar mandioca, batata-doce e frango para a avó foi surpreendida pela onça (VIEIRA, 2003, p. 50), o romance também é a apropriação da cultura portuguesa e ocidental para dar conta de uma demanda local. Assim, em *Nosso musseque* a narrativa é composta pelas partes da cultura híbrida vivenciada na comunidade de um musseque de Luanda. Escrita e oralidade, português e quimbundo, gêneros ocidentais e africanos, realidade e ficção encontram-se para representar um passado colonial de excessos na urbanização da capital angolana. Não há, desse modo, qualquer possibilidade de construção de uma narrativa unificada dos fatos, como pretendeu a história oficial, sendo cada fragmento visto como uma versão. Ao leitor, então, não cabe esperar uma verdade diegética, mas a construção de um enredo por meio do levantamento de dados que os anos e a vida mostraram ao narrador, responsável por meter literatura aí onde há vida (VIEIRA, 2003, p. 17).

Passemos a pensar agora no caso de *Mayombe*. Se em *Nosso musseque* o ambiente é a periferia de Luanda, em *Mayombe* são as densas florestas entre a Cabinda e a República do Congo. Se no romance de Luandino há um cotidiano no qual se desperta a consciência nacional, no romance de Pepetela há um cotidiano no qual se luta pela independência. O dia a dia da guerrilha do MPLA nas matas é narrado por um narrador heterodiegético. No entanto, fragmentos narrativos enunciados por narradores autodiegéticos, sendo eles os participantes da guerrilha, somam-se à narração principal. Desse modo, o narrador torna-se uma função que vai sendo ocupada pelas mais diversas personagens.

As personagens que ocupam essa função são bastante distintas: da elite que foi estudar na Europa aos camponeses locais, dos negros aos mestiços, dos falantes de quicongo aos falantes de quimbundo, dos membros

de tradicionais tribos àqueles que não são aceitos em nenhuma delas. Apesar da luta contra o exército colonial, o texto representa a criação de uma unidade nacional na multiculturalidade étnica, linguística e religiosa dos reinos e das tribos existentes em Angola como a grande dificuldade dos movimentos independentistas do país.

Sendo a criação dessa unidade o grande desafio do Comandante Sem Medo, protagonista do romance, ele não hesita em criticar as posições dos membros do MPLA que não respeitam a diferença entre os membros do movimento. Sem Medo então se contrapõe tanto aos pequenos delitos cometidos pelos membros mais baixos na hierarquia da guerrilha até às atitudes totalitárias daqueles a quem cabia a administração do partido. Entretanto, a posição forte do Comandante, crítica em relação ao próprio movimento de que faz parte, faz com que não seja aceito por todos os seus companheiros. Muitos guerrilheiros logo tratam de encaixá-lo nos conflitos tribais, entendendo que por ser quicongo desfavorecia os quimbundos. Já os administradores condenam-no pelo espírito anarquista, individualista ou católico, que ameaçava os pensamentos dos marxistas mais ortodoxos.

É ao morrer em batalha para salvar a vida de João, o Comissário Político, que Sem Medo consegue unir seus comandados por um mesmo ideal. Assim, o romance assume proporções míticas ao elevar seu protagonista ao posto de herói, possibilitando a consciência necessária para a identidade nacional. A personagem passa então a fazer parte do ambiente da floresta que leva o mesmo título do livro, tido como espaço feminino sagrado por acolher no seu interior os filhos da terra. Ao compor esse ciclo mítico, Sem Medo passa a ser a representação de Ogum, o Prometeu africano, de quem a epígrafe da obra diz que será contada a história. Da mesma forma que o orixá ou a personagem da mitologia grega, o Comandante desafiou o espaço sagrado do Mayombe para abrir novos caminhos aos homens que buscavam liberdade.

Mayombe, portanto, fragmenta-se em uma pluralidade de vozes para mostrar os conflitos tribais (os quais foram largamente incentivados pelo sistema colonial por proporcionar vantagens estratégicas na espoliação de recursos) como herança a ser superada pelo herói mítico no difícil cotidiano de luta pela independência. O que interessa, dessa forma, não é a voz isolada de algum dos guerrilheiros, e sim a orquestração desse jogo polifônico (Cf. BAKHTIN, 1981), enfatizando os embates de ideias. Dessa forma o romance representa a dificuldade da criação de uma identidade comum em um país, respeitando as diferenças em um contexto híbrido, formador de identidades múltiplas e imprevisíveis (Cf. SANTOS, 2010).

Para dar conta dessa representação, rompe-se com a voz monofônica e o foco dos grandes feitos da historiografia tradicional, que tem a história europeia como narrativa paradigmática, para, por meio do romance, possibilitar um espaço polifônico e com foco no cotidiano. Assim como em Luandino, há portanto a apropriação da tradição romanesca europeia para, a partir da hibridação com a tradição africana de contar histórias, dar conta de uma demanda angolana. A demanda, no caso, é a representação das vivências dos grupos de guerrilha, onde os heróis são homens simples que desafiam as dificuldades do sistema colonial para a independência não só do país, como também de si. E para isso a fragmentação da narrativa para que cada sujeito assuma a condição de narrador e produza seu discurso revela-se fundamental.

Passemos, por fim, à *Estação das chuvas*. Com a principal parte de seu enredo representando uma Angola já independente de Portugal, o caso do romance de José Eduardo Agualusa é um pouco diferente dos dois romances angolanos citados anteriormente, os quais enfocam a questão do passado colonial e da luta pela libertação. Quem narra a obra, assim como em *Nosso musseque*, é um narrador anônimo e homodiegético. Da mesma forma que aquele narrador, ele pesquisa fatos relativos a um passado, os quais, somados à sua memória (mas também constitutivos dela), compõem a narrativa. As suas fontes, da mesma forma, são bastante diversificadas, passando por poemas, cartas, jornais, entrevistas, conversas informais e os próprios testemunhos, entre outras. No entanto, o tema de sua narração não é o passado colonial de Angola, e sim a trajetória de vida de Lídia do Carmo Ferreira, historiadora, poeta, fundadora e crítica do MPLA. Dessa forma, a trajetória dessa personagem, nascida na primeira metade do século XX e desaparecida misteriosamente na década de 1990, acaba se confundindo com a história angolana, já que Lídia ajudara a construir a consciência de uma identidade nacional e, após a independência, durante a guerra civil, tornou-se presa política ao criticar o governo.

Como Lídia passou por exílios, prisões e, por fim, acabou a narrativa desaparecida, não há qualquer possibilidade de o narrador (re) constituir a totalidade de sua biografia. Ela confessa em carta não saber tudo sobre si (AGUALUSA, 2012, p. 169), da mesma forma que não sabe dividir exatamente o que faz parte de sua obra poética e o que de fato viveu (Ibid., p. 51). O narrador (mesmo porque ele, também preso no pós-independência, acaba perdendo a noção do que imagina e do que acontece) compõe então a sua narração a partir da justaposição de fragmentos que revelam alguma coisa sobre Lídia. Assim, documentos e personagens históricos, como discursos e poemas de Agostinho Neto, cartas de António Jacinto ou Viriato da Cruz,

textos de Ruy Duarte de Carvalho, canções do MPLA, entre tantos outros, acabam se misturando a personagens e documentos ficcionais, como os poemas e as entrevistas de Lídia.

Ao incorporar textos como os discursos e os poemas de Agostinho Neto e as canções do MPLA, *Estação das chuvas* apropria-se de obras que podem ser entendidas como épicas para o contexto de Angola, já que atuaram de maneira imprescindível para a constituição da identidade nacional. Antiépico, no entanto, o romance confronta o mito que se projeta na luta contra o colonialismo a partir do ideal de construção de um país igualitário com o catastrófico contexto pós-independência. Assim, o totalitarismo, os crimes políticos, a guerra, a exploração, a pobreza e o desespero marcam a representação que a obra de Agualusa faz do país independente. Angola cumpre então, juntamente com Lídia, seu ciclo mítico, anunciado já no início de sua vida pela avó da protagonista, que dizia que a vida iria lhe comer (Ibid., p. 15).

Em suma, a narrativa utiliza de fragmentos para compor uma história lacunar, representando assim uma Angola despedaçada pelos conflitos que surgem no pós-independência, e que igualmente fragmenta a sua história ao silenciar os questionamentos acerca dos textos nacionalistas de outrora. De uma maneira mais ampla, é importante perceber ainda que questionar a identidade mítica angolana e a realidade do pós-independência vai além de criticar os rumos que tomam o MPLA. Os fragmentos de Angola não deixam de ser herança da colonização portuguesa. Assim, como já refletimos anteriormente, expô-los é expor o próprio fracasso da missão civilizatória que justificou o sistema colonial (CHABAL, 1998). É então por meio da estação dos fragmentos de uma narrativa com tempo cíclico que o leitor observa a renovação da colonialidade do poder no território do país.

Dessa forma, os romances angolanos que têm como enredo o período pré-independência, casos de Luandino e de Pepetela, apresentam a fragmentação não da própria tradição, mas da tradição do colonizador. Romper com a unidade dos elementos narrativos que constituíram o romance é então se apropriar da cultura do colonizador para torná-la algo africano. A tradição oral da contação de histórias, típica das culturas locais, é o que possibilita essa fragmentação da tradição literária europeia em ambos romances. Como refletiu Ana Mafalda Leite (2003, p. 27-28), as literaturas africanas buscam no seu próprio espaço cultural elementos para reelaborar os modelos coloniais por meio da hibridação. Assim, a independência cultural passa pela apropriação da língua do colonizador e de sua tradição literária, criando uma terceira margem, propícia a uma representação não oficial da

história colonial. Essa história não é mais a história positivista e eurocêntrica que se consolidou no século XIX, mas uma história polifônica, formada pelo embate de discursos sobre o processo colonial e seus efeitos.

É importante percebermos que, nos casos de *Nosso musseque* e de *Mayombe*, o discurso pós-colonial trata da constituição de uma identidade nacional angolana. Fragmentar então a tradição portuguesa, já presente e consolidada nos centros urbanos do país, com as tradições tribais da África, presentes no interior e também nas periferias das grandes cidades, é o caminho encontrado para a constituição da identidade de um país híbrido. Em *Estação das chuvas*, porém, com o país representado em um enredo que mostra Angola já independente, trata-se de um discurso pós-colonial no sentido de rever as relações de colonialidade internas. Se, no processo de independência, os escritores angolanos apropriaram-se da tradição literária do colonizador para veicular seus discursos, no romance de Agualusa a tradição a ser fragmentada já se tornou africana. Nesse sentido, o texto se aproxima mais dos romances portugueses analisados, pois a própria tradição nacional (seja histórica ou literária) é revista por um olhar antiépico. A fragmentação serve então não mais para constituir, mas para problematizar visando a reconstituir a identidade nacional.

A partir dos dados que expomos acima, podemos perceber duas posições de aproximação em relação à alteridade desses romances. Por um lado, a tradição literária portuguesa está presente na constituição de uma literatura e de uma identidade angolanas. Todavia por outro, a literatura angolana também está presente na renovação da literatura e da identidade portuguesas, uma vez que o diálogo com a cultura e a literatura dos países africanos foi fundamental para o posicionamento crítico da geração pós-25 de Abril. Apropriando-nos das reflexões de Tania Franco Carvalhal (2003), podemos então afirmar que no diálogo entre esses romances pós-coloniais é possível encontrar o alheio no próprio. Nesse complexo jogo de espelhos que forma as interidentidades (Cf. SANTOS, 2010) presentes no entre-lugar cultural de Portugal e de Angola, o romance surge como relação com a alteridade. Mesmo porque boa parte dos interlocutores desses textos está, nos dois casos, além dos limites do nacional. Os fatos de os angolanos apropriarem-se da tradição literária do colonizador para formularem suas críticas ao colonialismo, e de os portugueses lerem as literaturas produzidas na África, como as referências ao angolano Agostinho Neto ou ao moçambicano José Craveirinha em *Partes de África*, por exemplo, só confirmam a presença do outro no eu nesse sistema literário pós-colonial em língua portuguesa.

Referências

- ABDALA JUNIOR, Benjamin. **Literatura, história e política:** literaturas de língua portuguesa no século XX. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- AGUALUSA, José Eduardo. **Estação das chuvas.** Rio de Janeiro: Língua Geral, 2012.
- ANTUNES, António Lobo. **As naus.** Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoievski.** Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- CARVALHAL, Tania Franco. **O próprio e o alheio:** ensaios de literatura comparada. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.
- CHABAL, Patrick. **What is Africa? Interpretations of post-colonialism and identity.** In: ROSA, Victor Pereira da; CASTILLO, Susan (org.) Pós-colonialismo e Identidade. Porto: Edições da Universidade Fernando Pessoa, 1998.
- EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética.** Trad. Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.
- JORGE, Lúcia. **A costa dos murmúrios.** Rio de Janeiro: Record, 2004.
- LEITE, Ana Mafalda. **Oralidades & escritas pós-coloniais:** estudos sobre literaturas africanas. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2012.
- MACEDO, Helder. **Partes de África.** Rio de Janeiro: Record, 1999.
- PEPETELA. **Mayombe.** Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009.
- RIBEIRO, Margarida Calafate. **Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo.** Disponível em < [http://web.ces.uc.pt/ces/publicacoes/oficina/188/188 .pdf](http://web.ces.uc.pt/ces/publicacoes/oficina/188/188.pdf) >. Acesso em 15/02/2013.
- SANTOS, Boaventura de Sousa. **A gramática do tempo:** para uma nova cultura política. São Paulo: Cortez, 2010.
- VIEIRA, Luandino. **Nosso musseque.** Lisboa: Editorial Caminho, 2003.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance:** estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Estórias abensonhadas: do sonho como resistência

Tatiana Alves Soares Caldas
CEFET/RJ

“O sonho é o alívio das misérias
dos que as têm acordados.”
(Miguel de Cervantes, Dom Quixote)

Estórias Abensonhadas, livro de contos publicado em 1994, é marcado pela recuperação de valores e por um traço característico de praticamente todos os contos que o integram, e que se faz presente em muitas narrativas do período pós-colonial: a perspectiva do sonho. Por meio de histórias que se inscrevem no território do maravilhoso, ocorre o resgate de traços soterrados por um passado colonial e por guerras civis. O emergir da ancestralidade e das tradições locais surge como algo fundamental à construção de uma identidade moçambicana, numa proposta que se faz a partir dos valores da terra.

Circunstâncias históricas – algumas das quais significativamente marcadas pelo viés do maravilhoso – prenunciam a chegada de um novo tempo, de sonho e de reconstrução. Em Moçambique, teria havido uma chuva, surgida após um longo período de seca, coincidindo com o fim da guerra e assinalando, em termos simbólicos, o nascer de um novo tempo. O vislumbre do sonho propiciado por esse novo período é analisado por Mia Couto, ao explicar o contexto de surgimento de *Estórias Abensonhadas*. Ao pensar a gênese da obra, o autor relaciona o retorno da chuva à perspectiva de reconstrução do país:

Há esse enorme desafio no meu país de que a terra se reconcilie consigo própria, e eu escrevi um livro que se chama *Estórias Abensonhadas*. Esse termo *abensonhadas* surgiu no dia em que Moçambique, depois desse

tempo amargo de guerra, conquistou a paz. Foi assinado o acordo de paz, e eu pensava que ia encontrar as pessoas festejando na rua, porque havia uma imensa alegria escondida por trás daquele acontecimento oficial. Mas ninguém saiu para a rua. Uma semana depois, sim, as pessoas saíram para a rua porque choveu. Então, eu vi que a mesma razão que ditava a guerra, que eram os antepassados, os deuses antepassados, estavam zangados com os homens, esses mesmos deuses tinham aprisionado as chuvas. E o fato de eles terem liberado a chuva, agora significava que sim, que era verdade a notícia de paz; vinha não pelo rádio, não pelo jornal, mas pela própria chuva. Daí a chuva ser tida como abençoada, como sonhada, como abensonhada.

(VENÂNCIO, 1992, p. 62)

O neologismo, marca de sua escrita, acaba por traduzir, no âmbito literário, o desejo de libertação e de renovação presentes no período. A própria aglutinação de *abençoadas* e *sonhadas*, ambas pertencentes a um campo semântico positivo, reflete o otimismo como a tônica de *Estórias Abensonhadas*, conferindo um teor sagrado ao sonho de Paz. Sobre o neologismo como indicativo de uma liberdade política, o próprio Mia Couto estabelece tal relação, ao pensar o seu processo de criação:

Tenho conseguido reacender da infância usando uma língua que também está em estado de infância, que não está acabada. Quando consigo isso, passo a ter um pensamento mais criativo, passo a ter uma relação com o mundo. Como se o mundo ainda estivesse em fabricação e eu pudesse brincar com ele. (Entrevista ao Jornal *Mil Folhas*, publicada em 28/09/02)

Além do aspecto demiúrgico contido na criação lexical, o neologismo acaba por servir a outro propósito: sendo o autor, segundo suas próprias palavras, um *ser de fronteira* – branco, filho de portugueses, e um escritor que se utiliza da Língua Portuguesa, originalmente a língua do colonizador –, o recurso aos neologismos demarca, linguisticamente, um movimento de apropriação em relação ao idioma do opressor. A respeito da visão de si mesmo como *ser de fronteira*, tal definição é explicitada por ele em entrevistas, momentos em que ele reflete acerca da escrita e do hibridismo de sua condição.

O reconhecimento dessa condição híbrida, em que a nacionalidade moçambicana traz consigo a ascendência europeia, faz de Couto um escritor cuja vivência é marcada por um olhar a um só tempo interno e externo em relação a Moçambique. Os neologismos, indicativos do anseio por liberdade, traduzem ainda uma atitude de transgressão em relação à língua

do colonizador, o que confere a seu uso uma feição ideológica ainda mais definida. Em *Mia Couto: espaços ficcionais*, Maria Nazareth Fonseca e Maria Zilda Cury destacam tal faceta na obra do escritor moçambicano:

A tematização da escrita (...) está sempre presente na ficção de Mia Couto: metalinguisticamente encenando o ato de escrever e de ler, simbolizando o mundo do colonizador, apropriada a seu modo pelo colonizado, distendendo, alargando os espaços da própria literatura, inscrevendo-se na terra, na água, no fogo.

(FONSECA & CURY, 2008, p. 36)

Nas águas do tempo, conto que abre o livro, narra a história de um menino que é constantemente levado pelo avô a um rio que deságua em um lago. O avô cumprimenta seres que o menino não consegue ver. No instante em que o avô morre, o menino finalmente consegue enxergar os panos brancos na outra margem, bem a tempo de reconhecer o lenço vermelho do avô, que, nesse momento, também se torna branco, indicando que ele agora pertence ao grupo da outra margem. Ao final da história, é o menino, já adulto, quem aparece conduzindo o filho, sabendo-se responsável pela transmissão e pela perpetuação dos segredos de seu grupo social, e sugerindo a permanência da tradição legada pelo avô.

O final do texto é marcado pela certeza de que as crenças serão passadas adiante, pois é o menino, já adulto, quem hoje conduz o filho, para que este lhe siga, um dia, os passos:

Enquanto remava um demorado regresso, me vinham à lembrança as velhas palavras de meu velho avô: a água e o tempo são irmãos gémeos, nascidos do mesmo ventre. E eu acabava de descobrir em mim um rio que não haveria nunca de morrer. A esse rio volto agora a conduzir meu filho, lhe ensinando a vislumbrar os brancos panos da outra margem. (COUTO, 2008, p. 17)

Vislumbrar os panos significa aprender a ancestral lição sobre vida e morte, e a atitude do narrador revela a sua decisão de passar adiante os valores de seus antepassados.

Chuva: a abensonhada é talvez o conto que mais se aproxima do eixo norteador da obra: a mensagem de esperança trazida simbolicamente pela chuva torrencial que caiu sobre Moçambique dias após a assinatura do Acordo de Paz. É ela que *abençoa* a paz tão *sonhada*, num sinal de que agora, sim, os deuses estavam de fato satisfeitos.

A mensagem de recomeço fica patente nas palavras iniciais, quando o narrador, mirando a chuva que insiste em cair, reflete acerca da perspectiva de esperança por ela simbolizada:

Estou sentado junto da janela olhando a chuva que cai há três dias. Que saudade me fazia o molhado tintintinar do chuvisco. A terra perfumegante semelha a mulher em véspera de carícia. Há quantos anos não chovia assim? De tanto durar, a seca foi emudecendo a nossa miséria. O céu olhava o sucessivo falecimento da terra e, em espelho, se via morrer. A gente se indaguava: será que ainda podemos recomeçar, será que a alegria ainda tem cabimento?

(Ibidem, p. 59)

Os neologismos utilizados pelo narrador reiteram a imagem de renovação representada pela chuva: *perfumegante*, fundindo as noções do calor da terra, fumegante, e do exalar de um perfume inconfundível de liberdade, ou *indaguava*, sugerindo as indagações trazidas pela chuva que desaguava no país.

O local onde o narrador se encontra atua como metonímia da nação moçambicana, como se percebe em suas palavras: “Estou espreitando a rua como se estivesse à janela do meu inteiro país.” (Ibidem, p. 59)

Tristereza, a tia que lê os recados da terra, percebe que a chuva assinala um novo momento na história do país, marcado pela redenção e pela bênção dada pelos ancestrais:

(...) A idosa senhora não tem dúvida: a chuva está a acontecer devido das rezas, cerimónias oferecidas aos antepassados. Em todo o Moçambique a guerra está a parar. Sim, agora já as chuvas podem recomeçar. Todos estes anos, os deuses nos castigaram com a seca. Os mortos, mesmo os mais veteranos, já se ressequiam lá nas profundezas.

(Ibidem, p. 60)

Outro aspecto relevante refere-se ao contraste estabelecido entre o saber científico, cartesiano, racional, representado pela figura do narrador, e a leitura da terra, dos elementos, na visão intuitiva e telúrica simbolizada por Tristereza. Esta, conhecedora de tempos e temperos, mostra ao sobrinho visões que não cabem no raciocínio pragmático deste:

– Mas, Tia Tristereza: não será está chover de mais?

– De mais? Não, a chuva não esqueceu os modos de tomar; diz a velha. (...)

Tristereza olha a encharcada paisagem e me mostra outros entendimentos

meteorológicos que minha sabedoria não pode tocar.

(...)

– Lá em cima, senhor, há peixes e caranguejos. Sim, bichos que sempre acompanham a água.

(...)

– Sim, finjo acreditar. E quais tipos de peixes?

Negativo: tais peixes não podem receber nenhum nome. Seriam precisas sagradas palavras e essas não cabem em nossas humanas vozes.

(Ibidem, p. 61)

O diálogo entre o narrador e a tia retrata o choque entre a tradição e o novo. Tristereza representa um passado de tristeza, sugerido inclusive por seu nome, aglutinação de *triste* e de *Tereza*, mas, por outro lado, configura-se como detentora de um conhecimento intuitivo, de uma sabedoria da terra. Já o sobrinho, racional, se apresenta como alguém que inicialmente questiona a validade do conhecimento da tia para, ao final, reconhecer-lhe o valor:

– A chuva está a limpar a areia. Os falecidos vão ficar satisfeitos. Agora, era bom respeito o senhor usar este fato. Para condizer com a festa de Moçambique...

(...) [Tristereza] acredita que acabou o tempo de sofrer, nossa terra se está lavando do passado.

(Ibidem, p. 61)

A chuva molha as sementes que irão brotar, numa simbólica imagem de reconstrução do país. E, num sinal de que o futuro será reconstruído a partir do equilíbrio entre tradição e renovação, o narrador cede ao pedido da tia, vestindo a roupa que ela julga adequada à ocasião:

– Tristereza, tira o meu casaco.

Ela se ilumina de espanto. Enquanto despe o cabide, a chuva vai parando. Apenas uns restantes pingos vão tombando sobre o meu casaco. Tristereza me pede: *não sacuda, essa aguinha dá sorte*. E, de braço dado, saímos os dois pisando charcos, em descuido de meninos que sabem do mundo a alegria de um infinito brinquedo.

(Ibidem, p. 62)

O final da narrativa conduz a uma mensagem de esperança: abençoados pela chuva, Tristereza e o sobrinho são agora livres para usufruir o mundo como se de um brinquedo se tratasse. Ambos, de braços dados, numa união de mundos, memórias e saberes, aliam-se para celebrar o renascer de seu país.

Em *O cego Estrelinho*, tem-se uma narrativa que contrapõe o mundo real, da guerra, a um mundo sonhado, onde tudo é belo. Tal oposição é feita mediante o contraste entre o mundo real, desconhecido pelo cego que dá título ao conto, e o mundo retratado a ele pelo guia, Gigito. Este conduz Estrelinho a um lugar de fantasia e beleza, e é por meio de seus olhos que o cego trava contato com o mundo. Privado da visão do mundo real, o cego tem acesso a um mundo imaginado, permeado de encantamento:

Gigitinho, porém, o que descrevia era o que não havia. O mundo que ele minuciava eram fantasias e rendilhados. A imaginação do guia era mais profícua que a papadeira.

(...) A mão do guia era, afinal, o manuscrito da mentira. Gigito Efraim estava como nunca esteve São Tomé: via para não crer. (...) Desfolhava o universo, aberto em folhas. A ideação dele era tal que mesmo o cego, por vezes, acreditava ver.

(Ibidem, p. 29-30)

Numa perversa ironia, a guerra tira o guia ao cego, que se vê desprovido de sua capacidade de enxergar, ainda que indiretamente, o mundo. Note-se, quando da ausência do guia, a sensação de desamparo vivenciada pelo cego:

Mas a resposta de Gigito não veio, num silêncio que foi seguindo, esse sim, repetido e igual. Desamimado, Estrelinho ficou presenciando inimagens, seus olhos no centro de manchas e ínvias lácteas. Aquela era uma desluada noite, tinturosa de enorme. Pitosgando, o cego captava o escuro em vagas, despedaços. O mundo lhe magoava a desemparelhada mão. (Ibidem, p. 31)

Interessantes são os neologismos utilizados para retratar a nova condição do cego: *inimagens*, *ínvias lácteas* e *desluada* sugerem não somente a ausência, mas a destituição – acentuada pelos prefixos de negação – de algo que um dia existiu, ainda que apenas no sonho. A perda de Gigito equivale, para Estrelinho, a uma segunda cegueira.

Surge, então, Infelizmina, irmã de Gigito, que vem tomar o lugar do irmão na tarefa de cuidar de Estrelinho. Seu olhar para o mundo, contudo, não possui a perspectiva sonhadora com que o antigo guia o retratava ao cego. Assim, Estrelinho é lançado à desilusão, num mundo destituído de esperança:

Desde então, a menina passou a conduzir o cego. Fazia-o com discrição

e silêncios. E era como se Estrelinho, por segunda vez, perdesse a visão. Porque a miúda não tinha nenhuma sabedoria de inventar. Ela descrevia os tintins da paisagem, com senso e realidade. Aquele mundo a que o cego se habituara agora se desiluminava. Estrelinho perdia os brilhos da fantasia.

(Ibidem, p. 32)

Entretanto, numa reviravolta na trama, Infelizmina e Estrelinho apaixonam-se e, logo em seguida, são informados da morte de Gigito na guerra, fato que desencadeia um processo depressivo na moça, que começa paulatinamente a definhar. Estrelinho, então, começa a descrever o seu mundo, repleto de sonho, invertendo a perspectiva: pelo amor e pela esperança, é ele quem agora a conduz. Ela, de guia referencial, passa a ser guiada por ele, enxergando um mundo que nunca veria com os próprios olhos. A moça, que já trazia a infelicidade no nome, é agora impregnada pela magia do mundo que se descortina aos seus olhos. Se Estrelinho carecia de um guia no mundo real, é ele o guia nessa nova jornada, capaz de se transmutar aos olhos de quem nela acredita. Subvertendo o conhecido *ver para crer*, Estrelinho consegue fazer com que a moça *creia* para, dessa forma, *ver*:

(...) Até que a ela se chegou o cego e lhe conduziu para a varanda da casa. Então, iniciou de descrever o mundo, indo além dos vários formamentos. Aos poucos foi despontando um sorriso: a menina se sarava da alma. Estrelinho miraginava terras e territórios. Sim, a moça, se concordava. Tinha sido em tais paisagens que ela dormira antes de ter nascido.

(Ibidem, p. 33)

A visão de Estrelinho, fusão de miragens e de uma imaginação que o habilita a ler o mundo de outra forma – ele *miraginava* – traduz a perspectiva de reconstrução, por parte de alguém capaz de converter em realidade aquilo que acredita ser real. Ao enxergar um mundo diferente do verdadeiro devido à sua deficiência visual, é capaz de criar um mundo de sonho e de fazer com que outros assim o vejam, numa mensagem de esperança. O final, pleno de otimismo, vem nas palavras do próprio Estrelinho, que se dispõe a mostrar o caminho para o lindo mundo por ele apresentado.

Em *As flores de Novidade*, é contada a história de Novidade Castigo, menina diferente, que, segundo o texto, parece ter vindo ao mundo como punição, pois é vista com desconfiança pelo fato de ser filha de negros e possuir olhos azuis. Enquanto todos vivenciam a realidade, ela passa o tempo

cantando e recolhendo pétalas azuis, de origem desconhecida. É marcada pela beleza e pela alegria, em contraste com uma realidade em que a guerra se faz cada vez mais presente. Depois de um episódio em que a moça é acometida por convulsões, a guerra chega ao lugar e todos têm de ser retirados dali. Novidade, ao contrário dos demais, não parece querer ir embora e, alheia a tudo, põe-se a colher flores silvestres. O caminhão em que todos partem segue sem ela, e a mãe, contudo, consegue ainda ver de longe a moça sendo tragada por flores que a puxam para dentro da terra:

O que se passou, quem sabe, só ela viu. Lá, entre a poeira, o que sucedia era as flores, aquelas de olhar azul, se encherem de tamanho. E, num somado gesto, colherem a menina. Pegaram Novidadinha por suas pétalas e a puxaram terra-abaixo. A moça parecia esperar esse gesto. Pois ela, sempre sorrindo, se susplantou, afundada no mesmo ventre em que via seu pai se extinguir, para além das vistas, para além do tempo. (Ibidem, p. 35)

Ao apresentar Novidade sendo tragada por *flores de olhar azul*, semelhantes ao seu, que a libertam das atrocidades da guerra, o texto traz a mensagem de que nas raízes da terra residiria a esperança. Seria por meio de um mergulho nas entranhas do solo de seu país que o homem encontraria a esperança de um mundo livre de guerras.

Semelhante imagem pode ser vista em *O cachimbo de Felizbento*, em que o desaparecimento do protagonista representa um retorno às raízes, ao âmago da terra. Quando a guerra surge, rápida e avassaladora, Felizbento decide só ir embora se puder levar as árvores do lugar consigo. Diante da inviabilidade de seu projeto, ele mergulha na terra e desaparece. A fumaça de seu cachimbo, entretanto, reaparece periodicamente, indicando que ele aguarda, no seio da terra, o momento de regressar:

Os que voltaram ao lugar dizem que, sob a árvore sagrada, cresce agora uma planta fervorosa de verde, trepando em invisível suporte. E asseguram que tal arvorezinha pegou de estaca, brotando de um qualquer cachimbo remoto e esquecido. E, na hora dos poentes, quando as sombras já não se esforçam, a pequena árvore esfumaça, igual uma chaminé. Para a esposa, não existe dúvida: em baixo de Moçambique, Felizbento vai fumando em paz o seu velho cachimbo. Enquanto espera a maiúscula e definitiva Paz. (Ibidem, p. 68)

Além de o texto mostrar uma imagem singela da morte do personagem, esta surge como forma de apropriação da terra, numa atitude

que traduz, em tempos de guerra, a retomada do país por seus filhos. Felizbento é duplamente marcado, pois é *feliz e abençoado*, sendo aquele que aguarda o tempo de paz para Moçambique.

Mesmo nos contos em que a mensagem de esperança não é tão explícita, há no final uma semente que aponta, talvez no futuro, uma saída. Em *O poente da bandeira*, talvez um dos mais realistas e crus relatos sobre a guerra dentre os que compõem o livro, há a figura de um menino que, numa espécie de ritual, pede para ser cortado para poder sonhar:

Para sonhar o menino tinha que sangrar. A avó lhe cedia o jeito, habituada à lâmina como outras mães se acostumam ao pente. O sangue espontava e o mundo presenciava o futuro, tivesse a barriga prenhe do tempo encostada em seu ouvido.
(Ibidem, p. 71)

Além de apresentar a metáfora de que o verdadeiro sonho exige a dor, ou seja, para se ver o sonho, há que se sangrar, o conto mostra a crueldade da guerra em sua face mais odiosa: o menino acaba sendo morto com truculência por um soldado, por não saber como se comportar em uma determinada situação. E, se a bandeira constitui-se em metonímia da nação, é expressivo o fato de suas cores parecerem se esmaecer quando da morte da criança:

Sente o sangue escorrendo, a bota do soldado ainda lhe dói uma última vez. Como pode saber ele os procedimentos exigidos pelo vigilante? Mas o soldado é totalmente militar, está só cumprindo ignorâncias, jurista de chumbo incapaz de distinguir um fora-da-lei de um da lei-de-fora. (...) À medida que o soldado desfere mais violência, a bandeira parece perder as cores, a paisagem em redor esfria e a luz tomba de joelhos. É, então.
(Ibidem, p. 72-73)

O jogo de palavras feito a partir das expressões *fora-da-lei* e *da-lei-de-fora* denuncia as atrocidades cometidas por quem detém o poder, tratando como criminosos aqueles que não se adaptam ao código arbitrário que lhes é imposto.

E, sob o viés do maravilhoso, eis que uma árvore tomba sobre o soldado, como que a vingar a morte do inocente. A árvore, símbolo da terra, reage à morte da criança e, ainda que haja versões tentando encontrar uma explicação racional para o ocorrido, todos sabem que a terra vingou o assassinato de um de seus filhos:

A árvore estava já morta, ainda houve o dito. Poucos criam. A crença estava com a avó, sua outra versão: o tronco se desmanchava, líquido, devido à morte daquela criança. Vingança contra as injustiças praticadas contra a vida. (...) A palmeira sumiu mas para sempre ficara a sua ausência. Quem passe por aquele lugar escuta ainda o murmúrio das suas folhagens. A palmeira que não está conforta a sombra de um menino, sombra que persiste no sol de qualquer hora.
(Ibidem, p. 73)

Numa espécie de mito, à semelhança do que ocorre em outros contos do livro, o final sugere que o murmúrio e a sombra da palmeira permanecem, não importando o sol, e que sempre continuará a proteger os meninos de sua terra, reiterando a integração homem / terra que perpassa a obra.

Estórias abensonhadas reflete um momento de redefinição da identidade nacional. Stuart Hall, em *A identidade cultural e diáspora*, afirma a necessidade de o homem se inscrever na sociedade, seja por meio de um resgate do passado, seja por sua inserção no futuro, num processo em que a construção identitária se faz por meio de uma relação cultural com o tempo e com a história:

As identidades culturais provêm de alguma parte, têm histórias. Mas, como tudo o que é histórico, sofre transformações constantes. Longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo “jogo” da história, da cultura e do poder. As identidades, longe de estarem alicerçadas numa simples “recuperação” do passado, esperam para ser descobertas e que, quando o for, há de garantir a percepção de nós mesmos na eternidade, são apenas os nomes que aplicamos às diferentes maneiras que nos posicionam, e pelas quais nos posicionamos, nas narrativas do passado.
(HALL, 2006, p. 61)

A preocupação no sentido de não permitir que o passado se perca assume, na narrativa de Mía Couto, contornos ideológicos bem definidos, traduzindo uma postura de resistência frente aos valores impostos pelo colonizador.

Nesse sentido, a ficção surge como perspectiva da reconstrução vislumbrada pela escrita pós-colonial. Assiste-se, pelo novo texto que se impregna da memória coletiva, à reconstrução de um país pelo viés da memória ancestral, soterrada pela visão colonialista:

Mitos, ritos e sonhos são caminhos ficcionais trilhados pelas narrativas de Mia Couto que enveredam pelos labirintos e ruínas da memória coletiva moçambicana como uma forma encontrada para resistir à morte das tradições causada pelas destruições advindas da guerra. As úlceras deixadas nas paisagens são deploradas pela escritura mitopoética do autor, cujo lirismo funciona como bálsamo cicatrizante e cuja lucidez política serve para abrir os olhos do povo, numa tentativa de curar a cegueira reinante em Moçambique, nos atuais tempos pós-coloniais. (SECCO, 1998, p. 161)

Estórias abensonhadas obedece a um movimento duplo, em que se alternam e se complementam duros retratos da guerra e possibilidades de saída pelo sonho. O maravilhoso surge por vezes como negação dessa crueza e acena com a perspectiva da reconstrução. Na literatura do momento pós-colonial, assiste-se ao emergir das vozes que por tanto tempo foram silenciadas e, nesse processo de reconstrução, a escrita de Mia Couto surge como mais um traço desse país que aos poucos se redescobre, pleno e *abensonhado*.

Referências

- BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: lembranças de velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COUTO, Mia. **Estórias abensonhadas**. Lisboa: Editorial Caminho, 2008. Jornal **Mil Folhas**. Entrevista de Mia Couto. 28/09/02.
- FONSECA, Maria Nazareth Soares & CURY, Maria Zilda Ferreira. **Mia Couto: espaços ficcionais**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.
- HALL, Stuart. **Da Diáspora – Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.
- SECCO, Carmen Lucia Tindó Ribeiro. **O ar, as águas e os sonhos no universo poético de Mia Couto**. Gragoatá. n.5. Niterói: UFF, 1998, p. 159-169.
- VENÂNCIO, José Carlos. **Literatura e poder na África lusófona**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

Degradação e Aniquilamento: um diálogo entre Dalcídio Jurandir e Dostoiévski

Samantha Costa de Sousa¹

Introdução

Pierre Ouellet, poeta e crítico literário do Quebec, afirma na sua obra *Esprit Migrateur* (2003) que todo e qualquer escritor é um migrante, pois realiza viagens através da imaginação, entra em contato com diferentes geografias e culturas, mantêm um fluxo de trocas entre o Eu e o Outro. Este sentido atribuído pelo autor ao termo migração relaciona-se a ideia de transgressão, para o escritor migrante não há fronteiras espaciais, tampouco fronteiras temporais. É assim que podemos perceber a correlação entre obras aparentemente tão distantes. Um olhar crítico pode denunciar em uma obra reflexos de outra, ainda que não haja nenhum contato consciente e consistente entre ambas. Podemos afirmar que a literatura não se prende ao autor, não se prende a nação ou ao contexto em que é produzida, a literatura não tem fronteiras nem nacionalidade.

Como é possível, por exemplo, que um determinado personagem reúna características, ações e pensamentos praticamente idênticos a outro personagem, ainda que pertençam a mundos e culturas e contextos totalmente diferentes? Este é o caso do nosso objeto de estudo. Buscar-se-á, através deste estudo analisar as semelhanças entre Eutanázio, personagem da obra *Chove nos campos de Cachoeira* (1995), do escritor paraense Dalcídio Jurandir, e o narrador-personagem de *O Homem do Subsolo* e *A propósito da neve fundida* (1987), obras do escritor russo Fiódor Dostoiévski. Ambos os personagens são marcados de maneira evidente, ou até mesmo violenta, por ações e pensamentos pessimistas. Compartilham traços análogos, por vezes se divergem sutilmente, mas num geral, pode-se estabelecer entre os dois

1 Mestranda em estudos Literários pela UFPA.
samantha.c.sousa@gmail.com

um diálogo consonante, pode-se promover um encontro entre os dois, ou melhor, encarando-os, podemos até esquecer ou derrubar as fronteiras que os separam.

A ferramenta escolhida para elaborar essa análise é oferecida pelos estudos da Literatura Comparada, que, em todos os seus desdobramentos, caminha rumo à transgressão oferecida pela literatura. A literatura comparada põe em xeque os limites da nacionalidade, desafia as fronteiras, estabelece um confronto entre as literaturas. É na transversalidade que estão pautados seus métodos de estudo. Apesar de não haver um consenso acerca de seus métodos e objetivos, não se pode compreendê-la como uma simples comparação, é o que evidencia Tânia Franco Carvalhal:

Pode-se dizer, então, que a Literatura Comparada compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe.

Em síntese, a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim.

Mas, embora ela não seja exclusiva da literatura comparada, não podendo, então, por si só, defini-la, será seu emprego sistemático que irá caracterizar sua atuação. (1986, p. 7)

Podemos encontrar ao longo da história da literatura comparada diversos autores, diversos métodos e diversos enfoques. É um estudo que vem sofrendo mudanças o longo do tempo, mas que não deixa de ser um método relevante para o estudo da literatura.

Sobre os autores

Duas obras serão colocadas aqui face a face, façamos, então, o mesmo com seus escritores:

Dalcídio Jurandir nasceu em Ponta de Pedras, Marajó, em 1909 em faleceu no Rio de Janeiro em 1979. Foi membro do partido comunista brasileiro e estava constantemente envolvido em movimentos políticos, o que em diversos momentos o levou à prisão. Atuou como jornalista e também assumiu alguns outros cargos como secretário da intendência municipal de Gurupá, inspetor escolar em Salvaterra e secretário da delegacia de Recenseamento em Santarém. Sua obra é extensa e intensa, compõe-se de dez romances: *Chove nos campos de Cachoeira* (1941), *Marajó* (1977), *Três Casas e um Rio* (1958), *Passagem dos Inocentes* (1963), *Primeira Manhã*

(1968), *Ponte do Galo* (1961), *Os Habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976), *Ribanceira* (1978), estes compõem o que se convencionou chamar de Ciclo do Extremo Norte, que retrata através da saga de Alfredo a vida marajoara e belenense, temos ainda *Linha do Parque* (1959), que retrata o movimento operário no Rio Grande de Sul.

Apesar de ter recebido alguns dos prêmios nacionais importantes, como o **Vecchi-Dom Casmurro** (1940), pela obra *Chove nos campos de Cachoeira*, o **Paula Brito**, pela obra *Belém do Grão-Pará*, o **Luiz Cláudio de Souza** e o **Machado de Assis** (1972) pelo conjunto da obra, sua produção e relevância no cenário literário brasileiro foi, durante muito tempo, renegada pela crítica nacional, pode-se mesmo dizer que o escritor fora esquecido, ou melhor, não lhe deram a devida e merecida importância.

Longe de escrever um simples regionalismo paisagista, Dalcídio faz em seu Ciclo um registro topográfico e cultural da região amazônica, vai muito além da imagem exótica que costumava ser vendida ao estrangeiro daquelas terras, o escritor resgata a cultura de um povo esquecido à margem da sociedade:

Seus romances revelam a contundência e a objetividade inerentes a um homem que se considerava, antes de tudo, um cidadão cômico das prioridades de sua região, de seu país. Eles revelam o avesso da História oficial. Examinam o “lixo” da História. Recuperam as histórias dos vencidos, apresentando-os no embate com o vencedor. Enfim, recolhem o que poderia estar fadado à perda, ao esquecimento, não fosse o discurso literário. (DEUS, 2006, p. 69)

Dalcídio Jurandir também promove, através de sua escrita, um orgulho nos recônditos do ser humano, seus personagens são marcados pela angústia, pelo sofrimento, pelo medo, enquanto são construídos são também desconstruídos. Não se pode ignorar na obra de Dalcídio Jurandir reflexos do pensamento de Nietzsche, Schopenhauer, Kierkegaard, Sartre e até mesmo de Dostoiévski. A obra de Dalcídio Jurandir abre as portas do regionalismo para as dores do mundo. Ademais, por sua escrita ao mesmo tempo singular e próxima das grandes obras da literatura universal, estudiosos como Gunter Karl Pressler e Paulo Nunes proclamam a universalidade do escritor.

Por falar em grandes obras da literatura universal, nosso outro autor em estudo dispensa longas apresentações. Fiódor Mikháilovitch Dostoiévski nasceu em Moscou em 1821 e faleceu em 1881 em São Petersburgo. Na Escola de Engenharia Militar conhece os grandes nomes da literatura, mas

sente pesar-lhe a vida de militar. Sua primeira obra, *Os pobres-diabos* (1846), evidencia forte influência de Gógol e rende-lhe um respeitável início de carreira, que logo entra em decadência pelo ritmo conturbado de sua vida.

Em 1847 o escritor começa a participar do Círculo de Petrachévski e interessa-se pelas teorias socialistas. Participa assiduamente dos movimentos políticos e literários, torna-se uma alma impetuosa e ardente. Em 1849, entretanto, é acusado de participar de um complô para matar o czar Nicolau I. É condenado a morte, mas próximo a execução de sua sentença, sua punição foi comutada para trabalhos forçados na Sibéria, fato que vai servir de referência a algumas de suas obras.

Em 1854, após conhecer de perto as mais profundas misérias do homem, sai do presídio e começa a trabalhar na obra *Recordações da casa dos mortos*, que é publicada apenas em 1860 após autorização da censura. Esta obra apresenta uma profundidade psicológica impressionante, o que ajuda a alavancar sua carreira. Segue-se a ela a publicação de *O jogador* (1867), *Memórias do Subsolo* e *A propósito da neve fundida* (1864), *Crime e Castigo* (1866), *Os Demônios* (1872), *Os Irmãos Karamázov* (1879), entre outras. A angústia, a miséria, o sofrimento, a humilhação, são sentimentos recorrentes em suas obras.

Dostoiévski traz uma linguagem esmagadora, sua obra é sufocante porque põe a nu a alma humana. Sua obra está sempre encharcada de tristeza e sofrimento, seus personagens estão sempre à margem, sempre expondo a miséria humana. A proximidade estabelecida entre seus personagens e a condição humana pode parecer assustadora para alguns, ou genial para outros. Não é à toa que seu nome está entre os mais significativos da literatura mundial. Sua obra influenciou outros grandes escritores e pensadores como Proust, Kafka, James Joyce, Virgínia Woolf, Thomas Mann, Camus, Sartre, Nietzsche, Freud, e claro, Dalcídio Jurandir. Dostoiévski não conheceu a riqueza, ao contrário, estava sempre afundado na penúria, sempre recorrendo a parentes e amigos, sofria com sérias crises de epilepsia e parecia ter um gênio tão atormentado quanto o que ele criava para seus personagens.

Sobre as obras

A primeira versão de *Chove nos campos de Cachoeira* foi escrita em 1929, quando Dalcídio Jurandir trabalhava em Gurupá. Em 1939 a obra é reescrita em Belém, mas apenas em 1941 é que a obra será publicada pela editora Vecchi como parte da premiação pelo concurso Vecchi-Dom Casmurro. A obra retrata a vida dos ribeirinhos da vila de Cachoeira, destacam-se na obra os dramas da família de Major Alberto, o pandemônio

da casa de Seu Cristóvão, as misérias da vida da prostituta Felícia. É uma obra carregada de dilemas e dramas do ser humano.

Dois protagonistas dividem a trama de *Chove nos campos de Cachoeira*: Alfredo, um menino que sonha partir da ilha de Cachoeira e ir para Belém estudar, vive mergulhado em dilemas existenciais – a vergonha por ter uma mãe negra, o remorso por pensar assim, a angústia por sentir-se aprisionado na ilha, a inveja que sente dos meninos brancos de condição financeira superior, o desprezo que sente pelas crianças pobres da vila; e ainda Eutanázio, irmão mais velho de Alfredo, um homem amargurado que apenas colhe humilhações e mazelas e corrompe-se ao longo de toda a obra, sobre ele é que voltaremos nossos olhos durante a análise para estabelecer uma correspondência com outro personagem, o Homem do Subsolo de Dostoévski.

Memórias do Subsolo foi escrita em 1864, divide-se em duas partes: Memórias do Subsolo, que é basicamente um monólogo de um personagem sem nome (a quem chamamos de Homem do Subsolo), um funcionário civil aposentado, o personagem desenvolve suas ideias em forma de diário, afirma que são as memórias do que vivera durante os anos que resolvera isolar-se no seu subsolo (que pode ser entendido tanto como sua moradia, um pequeno e miserável alojamento nos confins de Petersburgo, quanto como sua consciência, já que o personagem não se isola apenas socialmente, mas se isola também por dentro); a segunda parte chama-se *A propósito da neve fundida*, nesta o personagem narra três momentos de sua vida em que ele mostra na prática como suas ideias se aplicam à vida e às ações humanas.

O homem do subsolo é uma criatura amarga que conheceu desde a humilhação de sentir-se inferior aos demais, até a perversidade de maltratar os outros e a si mesmo. Reflete sobre a liberdade, sobre o poder de escolha, sobre as dores da existência humana. Questiona as atitudes e os valores do homem, tem uma noção pessimista da realidade e é afligido por sua extrema consciência de si, ele mesmo se declara como sendo um homem mau e desagradável, mas ao mesmo tempo superior aos demais. O homem do subsolo é uma espécie de anti-herói, um narrador-filósofo que busca distrair-se e expurgar-se de suas memórias.

Um olhar entre a ilha e o subsolo

Muitas semelhanças podem ser apontadas entre o Homem do Subsolo e Eutanázio, desde traços que caracterizam os personagens, até mesmo nos pensamentos que emanam da construção dos mesmos. Começemos por dizer que ambos encontram-se na mesma faixa etária,

cerca de quarenta anos e sofrem moléstias que corroem seus corpos, assim se apresenta o personagem russo: “Sofro do fígado! Tanto melhor! E tanto melhor ainda de o mal piora. Há muito tempo já que eu vivo assim: uns vinte anos, pouco mais ou menos. Tenho quarenta anos” (DOSTOIÉVSKI, 1987, p. 17), o pensamento de Eutanázio cruza-se com o do Homem do Subsolo: “Mocidade e ele com quarenta anos! Sim, estava próximo dos quarenta. (...) Não ia apodrecer em vida. Não era vergonha um homem com ‘aquela enfermidade’. Natural. (...) E Eutanázio pensava que doença do mundo ele tinha era na alma” (JURANDIR, 1995, p. 22). Os dois personagens também se recusam a tratar suas doenças: “Vão ter pena do diabo mas não dele. Deixem ele com sua doença! Ninguém tinha de andar incomodando ele.” (JURANDIR, 1995, p. 25), ira-se Eutanázio contra a ajuda oferecida por D. Gemi e D. Amélia, enquanto o Homem do Subsolo se explica segue seu monólogo: “Não me cuido, nunca me cuidei, se bem que estime os médicos e a medicina. (...) Se não me trato é por pura maldade de minha parte.” (DOSTOIÉVSKI, 1987, p. 17).

Eutanázio e o Homem do Subsolo sentem uma certa volúpia no próprio aniquilamento, por vezes até mesmo a necessidade de serem humilhados, à propósito, a própria tese vivida pelos personagens é o autoaniquilamento, o russo defende-o como uma necessidade: “a volúpia, neste caso, provinha de que eu me inteirava demais da minha humilhação” (DOSTOIÉVSKI, 1987, p. 21), o marajoara também comprova essa volúpia: “Ele engoliu tudo sem responder. Tinha em certos momentos até vontade de receber mil insultos que o magoassem muito, humilhassem-no, sentia delícia na tortura.” (JURANDIR, 1995, p. 24). Compartilham, os dois personagens, gênios difíceis, são agressivos, intoleráveis, o Homem do subsolo se esforçava para ser desagradável: “fui um funcionário muito ruim. Era grosseiro e tinha prazer em sê-lo.” (DOSTOIÉVSKI, 1987, p. 17), Enquanto que Eutanázio tornava-se assim por todos os fatores que o destruíam: “Mas Eutanázio se tornou intratável, estúpido, dentro de uma moléstia, do seu tédio, da sua humilhação” (JURANDIR, 1995, p. 65).

Entretanto, o próprio homem do subsolo confessa que por vezes é dócil: “Tenho espuma na boca; mas, trouxe-me uma boneca, ofereci-me uma chávena de chá bem doce, e é provável que eu me acalme; sentir-me ei mesmo muito comovido” (DOSTOIÉVSKI, 1887, p. 18), momentos assim também são evidentes em Eutanázio que demonstra certa afeição com seus irmãos Mariinha e Alfredo: “Eutanázio e Alfredo vão juntos. Alfredo quer que Eutanázio lhe conte uma das suas histórias também. De versos. Versos, histórias sem interesse, algum comentário, tudo isso tinha ar de confiança

para Eutanázio.” (JURANDIR, 1995, p. 185), ou ainda: “Mariinha esperou até muito tarde que as estrelas descessem. Eutanázio pensou que foi talvez a única tentativa melhor de poesia que pudera fazer. Por isso Mariinha era a única criatura que ele acariciava” (JURANDIR, 1995, p. 224).

Outro traço incomum é a aparência física: “Eutanázio era feio e azedo” (JURANDIR, 1995, p. 85), era magro e abatido, seus dentes eram cacos e andava sempre de gravata, o homem do subsolo também desprezava sua própria imagem:

Eu detestava meu rosto por exemplo. Achava-o ignóbil e suspeitava mesmo que tinha não sei que expressão covarde e vil. (...) Temendo que me suspeitassem de covardia, cuidava de dar ao meu rosto uma expressão tanto quanto possível distinta. “Meu rosto não é belo”, dizia-me, “é preciso então que seja ao menos distinto, expressivo, e sobretudo muito inteligente.” (DOSTOIÉVSKI, 1987, p. 52)

Dentre suas relações com os demais personagens, destaca-se outro ponto em comum, os dois personagens mantiveram uma relação íntima importante com uma prostituta. Eutanázio, movido pela humilhação e necessidade de autoaniquilamento, procura Felícia, mesmo sabendo que anteriormente ela estivera com um “homem suspeito” e que possivelmente contraíra uma doença venérea. A relação de Eutanázio com Felícia é construída em torno do sentimento de pena, ela é um dos personagens mais miseráveis da trama, está completamente sozinha e perdida. Entretanto, mesmo sensibilizado com o estado da jovem, Eutanázio também a ofende quando lhe rouba os trinta mil réis que um barqueiro lhe dera para que se tratasse. De modo semelhante age o homem do subsolo com a jovem Lisa, após ver-se completamente humilhado por seus ex-colegas de escola, encontra-se com Lisa em um bordel, a sós tem uma longa conversa com a jovem e consegue sensibilizá-la com um discurso moralista sobre seu estado. Noutro momento, após dar esperanças de que ela, com ajuda dele, poderia mudar de vida, ele a agride, humilha-a com palavras e gestos: ofende-a afirmando que apenas zombava dela e que apenas realizava seu desejo de humilhar alguém, por fim, entrega-lhe dinheiro, como se estivesse a pagar novamente por seus serviços. Aos dois, tanto a Eutanázio quanto ao homem do subsolo, resta, depois de tais atitudes, o remorso e o sentimento de que quem afundava eram eles mesmos, no fim, a humilhação que eles provocavam se voltava para eles.

As semelhanças vão se intensificando à medida em que nos aprofundamos na personalidade de cada um. Percebemos, por exemplo, que suas ações são geradas pelo mesmo impulso, a vontade. Schopenhauer,

na sua obra *O Mundo como Vontade e Representação* (1819), conceitua este sentimento como a essência para todos os fenômenos. É o impulso natural da vida. Para o filósofo, o agir e o querer não se separam, se somos tomados pela vontade, consequentemente somos induzidos ao agir:

O ato da vontade e a ação do corpo não são dois estados diferentes, conhecidos objetivamente e vinculados pelo nexa da causalidade; nem se encontram na relação de causa e efeito; mas são uma única e mesma coisa, apenas dada de duas maneiras totalmente diferentes, uma vez imediatamente e outra na intuição do entendimento. A ação do corpo nada mais é senão o ato da vontade objetivado, isto é, que apareceu na intuição. [...] isso vale para qualquer movimento do corpo, não apenas os provocados por motivos, mas também para os que se seguem involuntariamente de meras excitações; sim, o corpo inteiro não é nada mais senão a vontade objetivada, que se tornou representação. [...] Por conseguinte, o corpo, que no livro precedente e no meu ensaio sobre o princípio de razão chamei OBJETO IMEDIATO, conforme o ponto de vista unilateral (da representação), ali intencionalmente adotado, aqui, de outro ponto de vista, é denominado OBJETIDADE DA VONTADE. Por isso, em certo sentido, também se pode dizer: a vontade é o conhecimento a priori do corpo, e o corpo é o conhecimento a posteriori da vontade (SCHOPENHAUER, 2005, p. 157).

Schopenhauer ainda afirma que a plenitude está no ato de ignorar a vontade, evitar os desejos, mas seria o homem capaz disso? É o que o homem do subsolo questiona ao seu leitor, põe em evidência o poder que as ciências exercem sobre as ações humanas na procura de justificativas para determinadas atitudes do homem, mas ele acaba por concluir que o homem não é uma simples tecla de piano que se move de acordo com a partitura, não há leis que rejam a natureza humana, põe abaixo qualquer ideia positivista ou determinista: “Que restará da minha vontade, quando tudo estiver nas tábuas de calcular e quando não mais houver duas vezes dois igual a quatro?” (DOSTOIEVSKI, 1987, p.42). Não há nada que justifique as atitudes humanas além do fato que é sob o domínio da vontade que ele se encontra a todo momento. E é nesta condição que o homem se torna vil, age de acordo com o desejo de satisfazer-se, mesmo que momentaneamente:

O homem é bruto, terrivelmente bruto, ou melhor dizendo, não é tão bruto quanto ingrato, e é difícil encontrar quem seja mais ingrato que ele. (...) O homem é feito assim. E tudo isso por causa de uma ínfima que se poderia desprezar completamente, parece: tudo isso porque todo e qualquer homem aspira, sempre e em todas as situações, a agir

segundo sua vontade e não de acordo com as prescrições da razão e do interesse; ora, vossa vontade pode e deve mesmo, por vezes (esta ideia me pertence, como propriedade particular), se opor aos vossos interesses. (DOSTOIÉVSKI, 1987, p. 36-37)

Essa mesma imagem negativa sobre o homem também se constrói nos pensamentos de Eutanázio:

Era capaz do monstruoso, do inacreditável, do que logicamente não poderia acontecer com ele. Havia nele esse momento em que todos nós somos depravados e varridos de toda nossa aparência e mostramos sobre todo o nosso tremendo esforço de recalcação o que há de baixo e de necessariamente crapuloso dentro de nós. Há uma necessidade do mal no ser humano. A sua perversão que pula do inconsciente é como uma advertência. Em Eutanázio a perversão como sempre vinha do espírito. O instinto é sempre puro. [...] Eutanázio riu-se. Quem, Cristino? Não era capaz? Do que o gênero humano não é capaz? Não é capaz? Há forças cegas e soltas em nós que escapam a nossa consciência e assume às vezes um poder demoníaco sobre... Irene é uma força solta. Um temporal dentro de si. (JURANDIR, 1995, p. 165-166)

Essa força solta é a própria vontade. Seria o homem refém da vontade, ou ela seria uma escolha sua? Uma escolha impetuosa que o leva a sua mais ínfima condição. É exatamente nesta situação que se encontra Eutanázio, seu objeto de desejo é Irene, mesmo que perseguiu-o o leve à total destruição, ele continuará insistindo nessa luta. Ele reconhece que poderia livrar-se dessa vontade, mas não há força que o leve a tal, não há força externa, tampouco interna:

Somos capazes da maior infâmia e da... “Grandeza” foi a palavra que se esboçou no seu espírito. Todo homem tem o seu momento de grandeza. É capaz dum ato de grandeza. Quando não chega a esboçar esse ato tem, em suma, o ato da morte. Mas eutanázio sente que ele está infamemente ligado à vida. E se desespera e fica naquela prostração na escada, sabendo que poderia reagir, que só faltava um aceno, um olhar de compreensão de alguém, para se levantar, regressar à casa de suas irmãs. (JURANDIR, 1995, p. 165-166)

Por sempre sucumbir as suas vontades, é que a satisfação diante da vida está sempre em declínio. A vontade sempre persegue o ser humano, mas ela não pode ser realizada, o momento em que ela se realiza, todo o prazer de tentar realizá-la desaparece, é então que surge o sofrimento:

Entre querer e alcançar flui sem cessar toda vida humana. O desejo, por sua própria natureza, é dor; já a satisfação logo provoca saciedade: o fim fora apenas aparente: a posse elimina a excitação, porém o desejo, a necessidade aparece em nova figura. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 404).

Sendo assim, a essência da vontade é o sofrimento, não há como escapar deste trágico destino que ronda a existência humana: “Queremos considerar na existência humana o destino secreto e essencial da Vontade. (...), e assim nos convencer suficientemente de como, em essência, incluindo-se também o mundo animal que padece, ‘toda vida é sofrimento’” (SCHOPENHAUER, 2005, p. 400).

Outro sentimento pertinente nas duas obras é a angústia. Schopenhauer define a angústia como o conhecimento que o ser adquire sobre si mesmo. Quanto maior a noção que o homem tem sobre sua condição e seu estar-no-mundo, maior é o sofrimento que cairá sobre ele, é o que afirma o filósofo:

À medida que o conhecimento se torna mais claro e em que a consciência aumenta, o sofrimento cresce, chegando no homem ao grau supremo; e é neste ponto tanto mais violento quanto melhor é o homem dotado da lucidez de conhecimento, quanto mais é excelsa a sua inteligência: aquele em quem esta o gênio, é sempre aquele que maiormente sofre. (SCHOPENHAUER, s/d, p. 28)

E talvez seja este o maior mal que afeta tanto Eutanázio quanto o Homem do Subsolo, ambos têm muita consciência de si. “Toda consciência é uma enfermidade” (DOSTOIÉVSKI, 1987, p. 20), é o que aponta o homem do subsolo, porque a consciência nos leva a reconhecer que a vida é feita de sofrimento, que a felicidade é fugaz e que as escolhas dependem unicamente do próprio indivíduo e que sobre ele recairá todas as consequências dessas escolhas. É o que nos mostra o homem do subsolo ao confessar que preferia ser um daqueles homens simples e espontâneos que se apagam diante de um muro, que cedem sinceramente aos empecilhos que a vida lhes põe no caminho, prefere-o apesar de considerar-lhe um estúpido, porque talvez seja ele o homem normal por excelência que saiu do “seio da natureza”. O homem de consciência, ao contrário, não passa de um rato, ele mesmo se vê assim, um ratinho clarividente que a todo momento se sente humilhado e que guarda suas angústias enterradas em si mesmo, guarda desejos desprezíveis

que sua consciência não o deixa colocar em ação. O homem de consciência está condenado a assistir seu próprio aniquilamento. E esta mesma imagem podemos encontrar em Eutanázio:

Eutanázio criara monstros que o devoravam, lentamente. Rompiam-se no seu silêncio dores fundas, pequenas dores, meias dores monótonas pingando das horas. Pequenos ódios, remorso de não odiar como devia, de não se maltratar como é preciso. Ter assim um desprezo de si mesmo. (JURANDIR, 1995, p. 30)

Eutanázio caminha todos os dias para seu aniquilamento. Sua Angústia chama-se Irene, uma jovem debochada que se delicia em desprezar Eutanázio. E Eutanázio também não pode negar o prazer que esse desprezo lhe proporciona. A risada de Irene o persegue, ela é um vício, um desejo impossível de se realizar e que por isso é mais desejado. A náusea também o persegue, a sensação de estar sempre afundando, a consciência de ser, ele mesmo, uma criatura desprezível, esmagada por todos.

Os dois personagens passam por um processo de autoaniquilamento, procuram satisfazer suas vontades em situações degradantes, ou melhor, desejavam coisas incongruentes e vis. Para eles, essa busca pelo sofrimento e pela dor era praticamente uma necessidade, ou nas palavras do homem do subsolo: “dir-se-ia que era meu estado normal e de modo nenhum uma doença ou um vício” (DOSTOIÉVSKI, 1987, p.21).

O homem do subsolo narra na segunda parte da obra, A propósito da neve fundida, três episódios de sua vida em que sua degradação é latente. O homem do subsolo diz-se cruel e azedo, mas as vilezas servem senão para gerar-lhe a própria depreciação, como ele mesmo admite, ele é quem mais sofre ao cometer alguma maldade. Os três episódios se configuram em tentativas de humilhar aqueles que o incomodavam de alguma maneira, mas o resultado dessas tentativas é sempre o esmagamento do protagonista.

Na primeira história o Homem do Subsolo conta-nos sobre um certo oficial que o empurrou enquanto ele procurava confusão num bilhar. O oficial o empurrou em silêncio, simplesmente o afastou da mesa de bilhar, sem afrontas, sem agressividade, e foi justamente isso o que mais incomodou o Homem do Subsolo, que preferia ter sido atirado pela janela. Sentia-se perplexo, humilhado e guardou esse rancor por anos. Ele quase sufocava de raiva, chegou até mesmo a escrever uma carta propondo um duelo entre os dois. A carta nunca foi enviada, entretanto ele continuava a pensar em vingança, até encontrar aquele que lhe seria um plano genial.

Pôs em prática sua vingança. Seguiu por várias vezes à Perspektiva Niévski a fim de observar o oficial, era humilhante estar ali todos os dias, ao sol, sofrendo crises do fígado. Percebia então que eram sempre as outras pessoas que se desviavam quando vinham de encontro ao oficial, pois ele nunca cedia. Mas e se ele mesmo fizesse o oficial ceder? Mas precisava estar bem vestido para a ocasião, comprou roupas novas, reformou seu capote e, enfim, seguiu com sua vingança. Tentou algumas vezes provocar o encontro, mas sempre em vão. Até que finalmente pode encontrar o oficial frente a frente, delirava com aquilo, mas hesitou e foi projetado de lado como uma bola. O ódio era tanto que sentia febre. Quase abandonou o plano e resolveu tentar uma última vez, agora com sucesso, os dois passaram lado a lado como iguais, mas isso em nada afetou a postura do oficial que parecia sempre superior aos demais. O homem do subsolo rejubilava-se de sua vingança, mesmo sabendo que isso, em nada afetou o oficial.

A segunda história também é uma vingança. Em visita a Simonov, antigo colega de classe, e um dos poucos amigos que tinha, reencontra mais dois colegas de classe; Trudoliubov e Ferftchkin. Eles planejavam um jantar de despedida para um outro amigo, Zverkov, um oficial que partiria para a província. O homem do subsolo conta que Zverkov sempre tivera ares de superioridade, era alegre e polido, e isso o incomodava bastante, sentia-se sempre humilhado por Zverkov e seus amigos. Assistindo à conversa dos colegas, o homem do subsolo se convida para jantar com eles. A princípio se arrependera do que fizera, mas depois considerou o momento oportuno para se vingar de Zverkov. Assim o fez, resolvera não pagar o salário de Apolo, seu empregado, para comparecer a esse jantar.

Chegou ao restaurante na hora marcada, mas seus colegas só chegaram uma hora depois, pois haviam remarcado o horário sem avisá-lo. Durante o jantar o protagonista desferia várias provocações a Zverkov, entretanto, este, educadamente, não reage a nenhuma delas. O homem do subsolo fica cada vez mais agitado e incomodado com aquela situação. Numa sala mais reservada, enquanto os quatro amigos conversavam, o homem do subsolo tenta mais uma vez incomodá-los e põe-se a caminhar ao longo da sala de um lado para o outro, durante três horas, mas isso em nada afeta os quatro rapazes. Os amigos resolvem partir do restaurante para um outro lugar, o homem do subsolo, como que para humilhar-se ainda mais, pede perdão a Zverkov e pede que o levem junto, não tinha entretanto, dinheiro. Num último ato de humilhação, Simonov atira-lhe seis rublos e parte com os demais. O homem do subsolo fica só, completamente esmagado.

A terceira história dá continuidade a segunda e já fora antecipada

anteriormente. Após ser abandonado pelo grupo de amigos, o protagonista os seguiu num veículo, porém, chegando ao seu destino não encontrara ninguém. Já o vemos então dentro da casa diante de uma mulher. Uma jovem entra na sala, é Lisa. Duas horas depois acorda em um quarto escuro, lembrava-se, então, de tudo o que se passara, a angústia só crescia mais e mais. Seus olhos encontram-se com o de Lisa, começa a fazer-lhe uma série de perguntas e depois a refletir sobre a condição em que ela se encontrava, apresenta-lhe uma perspectiva de vida negativa e num discurso longo prega-lhe sobre a moral e sobre a possibilidade dela lutar para salvar sua vida. Lisa entra em desespero, chora compulsivamente. O protagonista oferece-lhe, então, seu endereço, diz-se disposto a ajudá-la.

Mas a ideia de recebê-la em casa começa a ferver em sua cabeça. Não podia recebê-la, não com toda aquela miséria com a qual vivia. Apolo o atormenta, quer o seu pagamento. O empregado não fala nada, apenas fica diante dele com aquele olhar esmagador. Lisa chega. Ele está mal vestido, completamente perdido, confuso. Numa troca breve de palavras, o homem do subsolo começa um novo discurso, agora humilha Lisa e tira-lhe todas as esperanças. Mas seu discurso acaba por mostrar a sua própria humilhação. Num último golpe, ao se despedir de Lisa, coloca-lhe na mão uma nota, mas ela a devolve, e novamente o homem do subsolo é esmagado por seus próprios atos.

Nas três histórias o homem do subsolo encontra a humilhação, são ações que justificam todas as ideias que desenvolvera na primeira parte da obra. Era um homem malvado, deveras, mas suas maldades atingiam menos os outros do que a si mesmo. Ele se aniquila a todo momento, como já fora afirmado, isso era uma necessidade dele, era justamente de onde ele retirava o prazer.

No caso de Eutanázio o processo de autoaniquilamento também se dá em suas ações. Como já fora explicitado anteriormente, era Irene sua fonte de angústia, e cada vez que Eutanázio trilha o caminho para a casa de Cristóvão, a sua corrosão torna-se patente. Irene está em Eutanázio como sua espinha dorsal, mas não é o corpo de Irene que ele deseja, não é o carinho de Irene que ele espera, é a maldade de Irene que o atrai, a maneira como ela o humilha e o despreza, como ela ri zombeteiramente dele, Eutanázio gosta de ser destruído por Irene, melhor dizendo, Eutanázio gosta de se destruir através Irene. Tracemos alguns momentos em que Eutanázio se aniquila.

Começamos por sua doença. Eutanázio a contraiu com Felícia. Foi uma punição que ele deferiu contra si mesmo. Saíra, naquela noite, com tanto ódio da casa de Cristóvão que sentia que era necessário castigar-se por

não resistir ao riso de Irene. Eutanázio chega molhado à casa de Irene, sente-se um homem vil, derrotado, o mais miserável dentre os miseráveis. Possui Felícia por vingança, contra si mesmo, contra Irene. Infectado, então, sua corrosão não é apenas espiritual, mas também física, sofrerá também com as dores, com as febres, com o incômodo que a doença lhe proporciona.

Outro momento de aniquilamento se dá quando Eutanázio manipula as cartas de João e Ângela. O casal é analfabeto e se declaram um ao outro por intermédio de Eutanázio, que escreve as cartas de um para o outro. João pede-lhe que escreva uma carta declarando seu amor por Ângela, algum tempo depois Ângela pede que Eutanázio responda à carta de João. Neste jogo, o protagonista sente inveja e raiva do casal e numa das cartas, ao invés de declarações de amor, destila seu ódio naquelas palavras. Ao mesmo tempo em que se arrependia daquilo, sentia a necessidade de se corromper ainda mais, de envenenar aquele namoro com a sua angústia e com a sua perversidade.

A corrosão de Eutanázio está diluída em todo o romance e ele assiste sua destruição, sempre procurando submeter-se mais e mais à miséria humana. O trajeto final de sua corrosão é a espera da morte. Deitado em sua rede, sem falar, sem reagir, ele espera Irene. Ela vai ao seu encontro, mas não como ele desejava, ela adquirira uma imagem dócil, maternal. Era como se sua Irene também deixasse de existir, ela partiria com ele. Eutanázio tivera uma morte lenta, que antes de se tornar definitiva corroeu pouco a pouco o corpo e a alma do protagonista.

Percebe-se nos dois personagens, tanto em Eutanázio quanto no homem do subsolo, um declínio muito forte para o nada. Não há, entre eles, um desejo de morte, mas também não há esforço para a vida. Está declarada neles dois a fraqueza humana, a inutilidade do homem para a natureza. Isso nos faz pensar num aspecto niilista presente nos personagens. O niilismo, segundo Nietzsche, seria a perda de valores, a perda de sentido que o homem sofre perante o mundo. Para Schopenhauer, o niilismo é uma queda eterna para a morte, ou para a nadificação do ser. Eutanázio e o homem do subsolo são dominados por essa visão negativa da vida, compreendem-na como uma fonte de misérias e sofrimentos, nada mais que isso.

Considerações finais

Mais de sessenta anos separam *Chove nos campos de Cachoeira* e *Memórias do subsolo*, milhares de milhas separam Dalcídio Jurandir e Dostoiévski, mas essas fronteiras se diluem em se tratando de Literatura Comparada. É possível encontrarmos evidências culturais, filosóficas,

estruturais nas mais diversas obras literárias.

Neste estudo podemos comprovar que os personagens Eutanázio e o Homem do Subsolo compartilham de matizes filosóficos semelhantes. Está evidente o pensamento pessimista que se constrói em torno dos dois. A vida é negada e a morte não assombra. Para os dois protagonistas a essência da vida é o sofrimento e a dor, por isso estão sempre a buscar maneiras de se corromperem, de se destruírem. Eles cedem aos seus desejos, vontades infames. Eles têm uma consciência clarividente demais de sua situação e por isso se entregam ao nada, não há luta, não há um sentido ou força para lutar. São heróis corroídos pela própria consciência.

As semelhanças entre os dois são inúmeras, tantas quantas são necessárias para que um personagem se confunda com o outro. Seria Eutanázio um homem do subsolo? Sim, ele e tantos outros da sociedade moderna são homens do subsolo. Aliás, tais pensamentos tão negativos em relação a vida não encontram melhor exemplo do que o homem moderno, este que parece não conseguir alcançar as transformações do mundo, este que tem desejos cada vez mais vorazes e volúveis. O homem do subsolo e o próprio Eutanázio, são, em essência, a imagem da decadência humana, da derrocada do homem perante sua falta de limites.

Referências

- AMARAL, Cassiano Clemente Russo do. **Algumas considerações sobre Memórias do subsolo a partir de um referencial Nietzscheano**. Disponível em < <http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/FILOGENESE/CassianoClementeRussodoAmaral.pdf>> acesso em 16 de julho de 2014.
- BERND, Zilá. **Afrontando Fronteiras da Literatura Comparada: da transnacionalidade à transculturalidade**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Rio de Janeiro, V 1, n 23. 2013. Disponível em < <http://www.abralic.org.br/revista/2013/23/147/download>> acesso em 13 de julho de 2014.
- CARVALHAL, Tania. **Literatura Comparada**. São Paulo: Ática, 1986.
- DOSTOIÉVSKI, Feodor. **Memórias do Subsolo**. In: Os melhores contos de Dostoievski. Círculo do Livro: São Paulo- SP, 7. ed. 1987.
- DEUS, Zélia Amador de. **Dalcídio Jurandir: novas leituras sobre a Amazônia**. In_ Leituras Dalcidianas. Unama: Belém, 2006.
- FRAGOSO, Flora Bezerra da Rocha. **Considerações sobre os livros I e II de “O mundo como vontade e Representação”**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Centro de humanidades. Universidade Estadual do Ceará, Fortaleza-CE, 2013.
- FURTADO, Marlí. **Universo derroído e corrosão do herói em Dalcídio Jurandir**. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira.)- Instituto de estudos da linguagens. Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2002.
- JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos Campos de Cachoeira**. CEJUP: Belém-PA, 3 ed. 1995.
- NUNES, Paulo. **Aquonarrativa ou o Encharcar-se na Poética de Dalcídio Jurandir**. Disponível em < <http://www.dalcidijurandir.com.br/pdf/narrativa.pdf>> acesso em 10 de julho de 2014.
- PRESSLER, Gunter Karl. **A escrita do mundo marajoara não é regional, é universal**. In: Leituras Dalcidianas. Unama: Belém, 2006.
- SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e como representação**. São Paulo: Editora UNESP, 2005.
- _____. **O mundo como vontade e representação IV**. Disponível em < <http://www.egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/24881-24883-1-PB.pdf>> acesso em 16 de julho de 2014.
- TORRES, Joel. **Conhecimento de si e sofrimento em Schopenhauer**. Revista Lampejo, Fortaleza-CE, V. 1, n. 4, Novembro. 2013. Disponível em < http://revistalampejo.org/edicoes/edicao-4/artigos/Artigo1_Joel%20N%2003%20a%2014.pdf> acesso em: 16 de julho de 2014.

A moderna psicologia da composição e do poeta em João Cabral de Melo Neto: o exorcismo da subjetividade

Evaldo Balbino (UFMG)

A poesia de João Cabral de Melo Neto, como já assentado pela crítica, perfaz-se numa busca por um despojamento da linguagem de tudo aquilo que seja palavrosidade, excessividade, busca essa que se consubstancia num maquinário poemático a construir-se geometricamente pela ossatura da linguagem, com versos incisivos, cortantes, na busca do comedimento. Também já é assente a identificação da consequência que advém de tal exercício poético: o caráter de modernidade da sua obra, vislumbrado na superação de um discurso preso à expressividade do eu; obra que agora é alçada radicalmente ao estatuto da consciência da linguagem. Ou melhor, sua obra produz a dicção de uma consciência da linguagem, perfazendo-se naquilo que Luiz Costa Lima chamou de a “traição consequente” de toda uma tradição poética que se tecia nas malhas de uma subjetividade ainda presa a uma expressividade do eu, expressividade de fácil consumo e com ressonâncias românticas (COSTA LIMA, 1968).

De fato, desde *Pedra do Sono* (1942), e principalmente depois daí, Cabral demonstrou essa idiosincrasia da sua obra. Se neste livro a visada comedida e geométrica ainda divide espaço com certa ressonância surrealista, o poeta vai aos poucos aderindo à construção de um verso “substantivo e despojado”, cujo “rigor semântico” passa a ser a “pedra de toque da sua modernidade” (BOSI, 1994: 469-470). Não faltam críticos atentos a essa questão, dizendo-nos de uma poesia com “certo maneirismo do descarnado, do ósseo, do pétreo, que se entende, porém, ao menos no momento em que apareceu, como necessidade de afirmar uma nova dimensão do discurso lírico” (BOSI, 1994: 470). Fala-se da prática de uma antipoesia:

uma poesia que se contrapõe ao que passou a ser o conceito popular e também literário de poesia; a saber, a poesia feita de “enxames de sentimentos inarticulados”, a poesia “poética”. Contra os que querem “poetizar o seu poema”, fazê-lo dócil, submisso às concessões sentimentais, Cabral [...] opõe o dique de sua poesia-prosa, sua poesia-crítica, sua poesia-pedra (CAMPOS, 1978: 52).

Uma leitura da obra de Cabral não contradiz tais análises, pois deveras há nela um mínimo de emocionalidade, por se tratar aí de um autor praticante de um “verso inverso”, um verso que se constrói pela violência a certa concepção mistificada do verso e que opõe, desse modo, àquela poesia de “roupagem florida”, uma “linguagem seca da pedra e com a semântica pedregosa do Nordeste” (CAMPOS, 1978: 53-54).

Luiz Costa Lima, no estudo do que poderíamos chamar as tensões entre lira e antilira em Cabral, vai dizer em termos de uma “cauterização do sentimental” que o poeta gradativamente imprime na sua obra, o que o torna “poeta mais realizado” que os brasileiros que o antecederam. Indo para além do “mistério mallarmaico”, para além do “lírico e sentimental” Bandeira (que “ainda dispõe do território de suas vivências para a criação do verso”), para além ainda de um Drummond (cuja “consciência artesanal” começa a superar a importância de “suas emoções e vivências para a feitura do poema”), João Cabral traz o fazer poético mais para a modernidade, subvertendo e/ou traindo os lirismos anteriores (COSTA LIMA, 1968: 265-271).

Passível de relativização é essa leitura de Costa Lima, não pelo que ela detecta na obra do poeta pernambucano, mas sim porque pautada que era por um momento em que se demandavam mais radicalmente as técnicas pelas quais a linguagem se estrutura. Se por um lado a linguagem poética de Cabral diferencia-se dos referidos poetas em termos de uma radical mudança na concepção tradicional-romântica de lirismo, por outro esse radicalismo só comporá um “poeta maior” somente dentro de certa lógica mais estruturalista da *poiesis*. Em outros termos, não queremos aqui endossar que o valor de um poeta esteja vinculado à sua inserção nas malhas de uma poética moderna, em termos de relatividade no mergulho do subjetivo e da aguda consciência da linguagem como a possibilidade que se mostra para o recorte do mundo e a tradução parcial do mesmo. Se isso dá um caráter de modernidade a um poeta, dizendo-nos que ele está de fato inserido numa época que concebe a arte como fatura, não deve ser esse o único critério para a valorização do artista em termos gerais. O artista, no caso da poesia, é o que se debruça sobre a linguagem, independentemente da concepção que ele tem das possíveis relações entre linguagem e vida, trabalhando-a de modo

a promover aquilo que Octavio Paz chamou de “a consagração do instante” (PAZ, 1990). E isso ocorre nos passos do discurso na medida em que o poeta trabalha as imagens poéticas que erigem a poeticidade do texto.

Paralelamente ao reconhecimento de que Cabral é um “poeta mais realizado”, não falta quem, mesmo concordando com isso, o acuse, em algumas obras, de certa perda do vigor poético. O rastreamento insistente de uma poesia que “sabe a pedra”, se é importante como crítica para o entendimento da obra cabralina, traz também à tona algumas vezes preconceitos que revelam uma postura um tanto elitista de arte. Essa postura acaba por dilatar o abismo entre poesia e leitores no mundo contemporâneo. Abismo esse tão bem denunciando pelo próprio João Cabral na palestra “Da função moderna da poesia”, apresentada no Congresso Brasileiro de Escritores, em São Paulo, em 1954. Cabral constata aí que todo o progresso no sentido de o poeta moderno aguçar seu trabalho sobre os materiais do poema, multiplicando “os recursos de que se pode valer [...] para registrar sua expressão pessoal”, serviu para que ele consumisse “a expressão, sem cuidar de sua contraparte orgânica – a comunicação”. E aqui o poeta Cabral mostra-se não só consciente, mas também defensor de certa função que a poesia deve adquirir na vida do homem moderno:

Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente (CABRAL DE MELO NETO apud NUNES, 1974: 197-198).

Assim, não concordamos com a ideia de que a comunicabilidade de obras, como *Morte e vida severina* por exemplo, diminua o teor poético das mesmas, tal qual defende Haroldo de Campos (CAMPOS, 1978: 49-50). Antes vislumbramos nesta obra aquele “equilíbrio entre rigor formal e temática participante”, do qual nos fala Alfredo Bosi, e isso porque o poeta, relendo a poesia ibérica medieval, “a um tempo severa e pícara”, utilizou-se de “versos breves numa sintaxe incisiva” para falar do “horizonte da vivência nordestina” (BOSI, 1994: 471).

Falar da poesia de Cabral pelo viés das revoluções na concepção de lirismo já é, como se percebe, praxe nos discursos da crítica. Uma praxe que, sem dúvida alguma, condiz com a prática poética do autor pernambucano. Entretanto, pensamos, essa mesma crítica, por insistir em tais revoluções,

acaba muitas vezes por menosprezar outra face da poética cabralina. Não falamos aqui tão-somente daquele engajamento com a paisagem nordestina e o humano que ali se situa, mas queremos dizer, com Marly de Oliveira, daquele aspecto inconsciente que, aflorando na obra de Cabral, termina por interferir no processo cognitivo de sua poética.

“E embora se fale sempre de sua frieza, mineralidade, materialidade, contenção, crítica, humor negro, atenção passional [...], não seria uma infração referirmo-nos ao aspecto inconsciente que, aflorando algumas vezes, interfere no processo cognitivo, mais ou menos como o concebeu Bion, e cuja origem estaria nas experiências primitivas de caráter emocional, no que concerne ao relacionamento do sujeito com a ausência do objeto” (OLIVEIRA, 1997: X).

Sem desenvolver aqui os meandros psicanalíticos que tais comentários acionam, *queremos chamar a atenção para o caráter da emotividade e de sua composição em João Cabral de Melo Neto.*

O mesmo Luiz Costa Lima, no seu conceito de “cauterização do sentimental”, adverte que não está falando em defesa de uma poesia reificada, pois em Cabral não existe uma sistemática frieza que congele o humano. Sua poesia, apesar de toda técnica, dá “ingresso ao homem” (COSTA LIMA, 1968: 267-269). O homem de que fala Costa Lima, entretanto, aproxima-se mais de uma instância suprapessoal, na medida em que a contestação daquele lirismo mais romântico não comporta mais as experiências do “eu”. Em outros termos, o constructo da linguagem suplanta em evidência o “eu” pessoal que se manifestaria em caso contrário. E mesmo se considerarmos a verve participante ou a poesia “só lâmina e faca e pedra”, não apenas calcada do convívio castelhano com os “homens de pão escasso” e do horizonte nordestino, mas antes construtora dessas realidades em termos de linguagem, o que temos, em primeira instância, não é mais o homem Cabral ou outro eu que fale de si. O que se mostra em evidência pela linguagem cabralina, já numa dicção moderna, é um eu que não mais se refere a uma pessoa particular. De todo modo, insistimos, cabe falarmos aqui, ainda com Marly de Oliveira, duma poética em que o sujeito “fala de si pelo avesso” (OLIVEIRA, 1997: X).

Nesse sentido é sintomático o poema “O exorcismo” (do livro *Crime na Calle Relator*), em cujos versos o sujeito poético/poeta é interpelado por um médico, o “Grão-Doutor”: “Por que da morte tanto escreve?”. Ao que responde o nosso poeta: “Nunca da minha, que é pessoal, / mas da morte social, do Nordeste.” O médico, confrontando, neste poema narrativo-

dialogico, os escritos de Cabral aos de outros escritores nordestinos, afirma:

Seu escrever da morte é exorcismo,
seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar no Nordeste.

(CABRAL DE MELO NETO, 1997: 289-290)

Ora, se o escritor, de fato, faz um esforço de realizar a subjetividade em termos de linguagem, uma subjetividade que não se prende numa ideia de expressividade do eu, nele também não deixa de haver “uma passagem do tema da morte coletiva para a morte individualizada” (BARBOSA, 2001: 90). Mas isso não inibe o poeta de, numa dicção desmistificadora da poesia e do lirismo, falar da própria morte de um modo também irreverente:

Aos sessenta, o escritor adota,
para defender-se, saídas:
ou o mudo medo de escrever
ou o escrever como se mija.

(CABRAL DE MELO NETO, 1997: 277)

Falar de si pelo avesso, obliquamente, é o caráter de toda poesia cônica de si. Um poeta não se mostra diretamente no que diz, mas constrói máscaras/personas poéticas que nos dizem de uma carga emotiva do nível das experiências vividas e imaginadas. A própria linguagem pode ser essa pessoa, como na modernidade se tem configurado. A linguagem cabralina é ela própria a expressão duma realidade de ausência, de *secura*, de convívio com um cão sem plumas. É que Cabral não representa simplesmente uma realidade seca, a própria poesia que ele constrói é essa *secura*. Essa ausência de plumas se torna a própria linguagem, porque aí é construída, como ausência mesma.

E essa *secura*, por se fazer poesia (e poesia cheia de técnica – *poiesis* – como toda poesia consciente de si mesma), *não abre mão daquilo que é sublime*, daquilo que Assis Brasil chamou de o “misterioso da criação”. O crítico, ao defender uma não-inserção do poeta nas malhas do formalismo atribuído à chamada Geração de 45, refere-se ao “mundo expressivo” de João Cabral de Melo Neto, mundo este “adequado para a ‘denúncia’ de sua própria posição de homem que pensa e sofre com seus semelhantes”. Para a construção desse mundo expressivo, continua o estudioso, o poeta produz uma “poesia-prosa” ou “poesia-poesia” e não precisa, para isso, “das muletas

de preconceitos artísticos”, pois inscrevia sua obra naquela consciência necessária ao poeta de que “a captação do ‘real’ poético [é] sempre aquele algo misterioso da criação, sem o qual não existiria a arte”. Mesmo tendo ido contra o “mistério mallarmaico”, como já apontara Luiz Costa Lima, sua poesia, após *O Engenheiro*, “vai em busca da palavra ‘primeira’, do dizer novo, quer esta implicação esteja jogando com os conceitos estabelecidos dos gêneros literários” (ASSIS BRASIL, 1975: 21-23).

Falamos aqui do sublime *mais ou menos* nos termos com que Longino utiliza a expressão. Frisamos as necessárias relativizações, pois utilizar a retórica clássica para falar da poesia moderna pode parecer uma atitude, senão disparatada, no mínimo perigosa ou com alguns equívocos. Na verdade, não queremos aqui atribuir à obra de Cabral elementos tais como “elevação”, “exaltação”, “arrebato”, “veemência”, “inspiração”, “nobreza de expressão”, “delírio”, “sopro inspirador”, “transporte profético” e outros termos similares com que o teórico clássico busca definir, ou pelo menos caracterizar, o que chama de sublime. Tampouco queremos aproximar Cabral do excessivo classicismo de Longino, quando este, por exemplo, demarca geometricamente uma linguagem específica para tons que lhe seriam peculiares (LONGINO, 1997: 112). A essa atitude, inclusive, Cabral se opõe, ao não querer mais uma “poesia-flor”, mas uma “poesia-fezes”. Ou melhor, o poeta nos oferece uma poesia em que já não há mais essas demarcações, pois tudo é linguagem a ser construída pelo mecanismo do poema.

Na sua poética clássica, o teórico Longino nos fala de uma complementaridade necessária existente entre sentimento e expressão para que a arte se faça. Expressão aqui no sentido de trabalho com a linguagem, com o discurso. O artista, tomado por uma relação de comoção com que cria sua arte, não deve perder os mecanismos de construção da mesma. Atento às condições para se construir o poético, tais como a fantasia (LONGINO, 1997: 86), e “a colocação mesma das palavras em determinada ordem”, ou seja, o “arranjo” da linguagem (LONGINO, 1997: 108), o tratadista nos fala do necessário equilíbrio entre os ímpetos da imaginação e a ordenação do pensamento:

[...] deixados a si mesmos, sem os preceitos técnicos, sem apoio nem lastro, abandonados apenas a seus ímpetos e arrojo deseducado, os gênios correm perigo maior, pois, se muitas vezes precisam de espora, muitas outras, de freio (LONGINO, 1997: 72).

Buscamos nas contradições da teoria do sublime de Longino, dividida entre prescrições de técnicas e a valorização de uma liberdade do artista consubstanciada na fantasia, aqueles aspectos encontrados em Cabral, em que uma técnica necessária não exclui a comoção, uma certa emotividade, um certo envolvimento do sujeito com o “mundo expressivo” que ele próprio constrói, mundo esse que envolve também quem o acessa no ato da audição e da leitura.

João Alexandre Barbosa, sem uma explícita referência a Longino, mas retomando sua ideia de certo modo, fala dos perigos de uma poética, no caso de Cabral, que, por excessos de um “controle da composição”, pode diluir uma “comoção” também necessária ao poema: “[...] todo esse esforço de controle da composição tem um risco: o de, perigosamente, levar ao silêncio, reduzindo o poema à discussão de sua própria maquinaria, diluindo a comoção que é sua importante contraparte” (BARBOSA, 2001: 25). Mas o poeta, como o mesmo crítico defende, perfaz os abismos do silêncio e da negatividade, atingindo uma linguagem poética, de faca, de pedra, mas sem o abandono de paisagens e de certo didatismo que a experiência da pedra proporciona. Nesse sentido é que se pode falar, como o fizera Haroldo de Campos, de duas lições que nos ficam em Cabral: “a de poética, sua ‘carnadura concreta’; a do sertão, ‘uma pedra de nascença, estranha à alma’” (CAMPOS, 1978: 54). E podemos falar mais, para além de Haroldo de Campos, que a poética de Cabral, ao exorcizar a subjetividade, não a apaga completamente. Do contrário, não estaria ele fazendo de fato poesia que se comunicasse com os leitores.

O que buscamos dizer aqui é duma poética tão bem representada pela epígrafe a *O Engenheiro*, sintomaticamente extraída do arquiteto Le Corbusier: “Máquina de comover” (CABRAL DE MELO NETO, 1997: 29). A “cauterização do sentimental”, o “freio” de que nos fala Longino, promove um controle do emotivo em João Cabral de Melo Neto, mas as cicatrizes da subjetividade permanecem numa poética que, no todo, se constrói por um sujeito que fala de si às avessas. Retomando os versos de “O Exorcismo”, citados atrás, verificamos que o poeta exorciza, pela maquinaria do poema, a morte individual; e vai fazê-lo pela via do excesso com que a morte, seja a dele ou a coletiva, reincide no seu discurso enxuto, seco, de pedra. Não é à toa, pois, que a epígrafe de *O Engenheiro* nos fala dessa máquina poemática, engenhosamente calculada e construída, mas feita para comover. Eis, então, o sublime da antilira cabralina. E também não foi à toa que o próprio poeta tenha dado a um de seus livros o nome *Psicologia da composição*, o que difere do que Edgar Allan Poe chamara, modernamente,

de “Filosofia da composição”. Se em Cabral a psicologia é da composição e não de uma subjetividade entendida em termos tradicionalmente românticos, é importante reforçarmos que se trata de psicologia e não de filosofia, nos termos de Poe. Em Cabral, “a psicologia *do poeta* cede o lugar à *da composição* para que, por meio desta, seja possível chegar à definição daquele” (BARBOSA, 2001: 32).

Esse caráter de envolvimento – pela via da emoção – promovido pela poesia de Cabral, aparece com mais força nas obras que compõem o “tríptico do rio”, na expressão de João Alexandre Barbosa (BARBOSA, 2001: 37), principalmente em *Morte e vida Severina*. Provavelmente isso ocorra pelo fato de tais obras estabelecerem uma comunicação mais direta com o público e com realidades facilmente reconhecidas pelo mesmo. Entretanto, ao longo de toda a obra do autor, ora em menor grau ora em maior, flagramos uma psicologia do poeta, não de sentimentos pessoalizados, diretamente relacionados a vivências pessoais, mas agora construídos na linguagem, no controle da linguagem, nas escolhas que tornam esta um discurso poético.

Assim ocorre em “As nuvens”, poema que abre *O engenheiro*, este livro-máquina de comover:

As nuvens

As nuvens são cabelos
crescendo como rios;
são gestos brancos
da cantora muda;

são estátuas em voo
à beira de um mar;
a flora e a fauna leves
de países de vento;

são o olho pintado
escorrendo imóvel;
a mulher que se debruça
nas varandas do sono;

são a morte (a espera da)
atrás dos olhos fechados
a medicina, branca!
nossos dias brancos.

(CABRAL DE MELO NETO, 1997: 31).

As imagens suscitadas pelas nuvens, ou melhor, construídas pelo poema, não deixam de apontar para uma subjetividade que as constrói. Subjetividade esta que, numa tentativa de fusão poética entre a pedra e o vaporoso, o concreto pesado e a leveza, fala de “estátuas em voo”. Ainda entre a estaticidade e a dinamicidade, a positividade e a negatividade que atravessam todo o poema, elabora-se, na última estrofe, uma imagem ainda inusitada a partir de “nuvens”. Estas são vistas/construídas agora como morte/espera da morte e medicina:

são a morte (a espera da)
atrás dos olhos fechados
a medicina, branca!
nossos dias brancos.

(CABRAL DE MELO NETO, 1997: 31).

Com forte carga de subjetividade, tais imagens, antitéticas e paradoxais, surgem de/numa linguagem planejada: basta vermos como o mesmo paradoxo se repete em diferentes imagens das sucessivas estrofes. Imagens que se fixam na recepção de um leitor atento.

Se temos em Cabral um “engenheiro” que “pensa o mundo justo, / mundo que nenhum véu encobre”, essas “coisas claras” e concretas, agora desveladas, não deixam de também ser sonhadas. Aqui o sonhar e o pensar se aproximam, se fundem, com este sempre vigiando aquele (CABRAL DE MELO NETO, 1997: 34). Tal vigilância se manifesta, por exemplo, na busca da ordem da pedra, da sua permanência e do seu silêncio puro; mas essa busca ocorre por um sujeito cômico de toda desordem da alma. Instaura-se, pois, uma tensão entre a consciência da desordem e a busca, pela linguagem, de ordenação da mesma. É o que se verifica explicitamente em “Pequena ode mineral”:

Desordem na alma
que se atropela
sob esta carne
que transparece.

[...]

Procura a ordem
que vês na pedra:
nada se gasta
mas permanece.

[...]

Procura a ordem
desse silêncio
que imóvel fala:
silêncio puro.

(CABRAL DE MELO NETO, 1997: 49-50)

Lembramos que o próprio poeta manifestou num texto paraliterário (*Poesia e composição – A inspiração e o trabalho de arte – conferência pronunciada na Biblioteca de São Paulo, em 13-11-52, no curso de Poética*) a consciência dessa tensão. Sem abster-se duma preocupação com o “domínio técnico”, que “*tende a reduzir o que na espontaneidade parece domínio do misterioso*”, o autor defende que a composição literária

oscila permanentemente entre os dois pontos extremos a que é possível levar as ideias de inspiração e trabalho de arte. De certa maneira, cada solução que ocorre a um poeta é lograda com a preponderância de um outro desses elementos. Mas essencialmente essas duas maneiras de fazer não se opõem (CABRAL DE MELO NETO, 1982: 5 – grifos nossos).

Mais adiante ainda afirma que “ambas visam à criação de uma obra com *elementos da experiência de um homem*” (CABRAL DE MELO NETO, 1982: 5 – grifos nossos).

Eis, desse modo, a tensão da poética de Cabral. Um modo também possível de se ler sua obra. Exorciza-se, pela linguagem da pedra, a subjetividade. No entanto, o “silêncio puro”, pedregoso, consubstanciado no comedimento da linguagem, não deixa de falar, mesmo que imóvel. Esse “silêncio que imóvel fala” nos diz justamente disso. E da pedra se faz uma cartilha, com lições de dentro para fora e de fora para dentro.

Referências

- ASSIS BRASIL. *A nova literatura II – A poesia*. Rio de Janeiro: Americana; Brasília: INL, 1975.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Int. Roberto de Oliveira Brandão, Trad. Jaime Bruna. 7 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. *João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Publifolha, 2001.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. 38 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CABRAL DE MELO NETO, João. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- CABRAL DE MELO NETO, João. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- CABRAL DE MELO NETO, João. *Poesia e composição – a inspiração e o trabalho de arte*. Lisboa: Fenda Edições, 1982.
- CAMPOS, Haroldo de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- COSTA LIMA, Luiz. *Lira e antilira* (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto* (Poetas modernos do Brasil). Rio de Janeiro, 1974.
- OLIVEIRA, Marly de. Prefácio. In: CABRAL DE MELO NETO, João. *Serial e antes*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. IX – XIII.
- PAZ, Octavio. *El arco y La lira*. 3 ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

O novelo de minha avó: de como os fios do sertão enredam a estrutura do discurso literário

Jucelino de Sales¹

Não há em todo o universo criatura mais infeliz do que eu! As pessoas me julgam feliz. Jamais fui feliz – nem por uma hora – nem por um dia!
Anatole France

A discussão que travarei aqui, em linhas gerais, diz respeito a como o discurso literário se infiltra na minha maneira própria de pensar e conduzir a escritura literária não apenas em sua condição narrativa ou poética, como também a uma maneira que essa *fictio* se imiscui no meu próprio discurso teórico na condução de um fio que correlaciona a literatura e o sujeito de nossa época. *A priori*, parece uma posição arrogante notoriamente particular, mas à medida que o texto for se desafiando espero que essa primeira impressão possa se desvanecer naquilo que é de interesse não somente de meu próprio labor escritural, mas de todos que são seduzidos pela escritura: compreender como o discurso literário pode, com efeito, conduzir-nos a um universo por vezes filosófico, político, social, por vezes terrível e mortal, por vezes ambíguo, elucidativo ou amoral.

Abordarei como relevo orientador da discussão, o livro de narrativas curtas, de autoria minha, o qual foi vencedor do Prêmio LiteraCidade Jovem, na categoria *contos*, em 2014. Aqui, serão entrelaçadas relações de convergências entre uma maneira de pensar com a qual fui apresentado nos meus poucos anos de atividade na academia em diálogo com uma porção de minha infância e outro pouco de minha adolescência, quando vivia no

¹ Mestre em Literatura pela Universidade de Brasília. Professor efetivo da Secretaria de Estado de Educação do Distrito Federal e professor contratado da Universidade Estadual de Goiás – campus de Formosa.

interior de Goiás, no seio de um sertão que, assim como o narrador de *Grande sertão: veredas*, estava em toda a parte, da palma da mão direita à palma da mão esquerda como um grande discurso volteador – grande memória biográfica – estrutura enraizada como um rizoma na base do pensamento daqueles que provém deste lugar dito distante da civilização.

Na minha infância, meu finado pai sempre nos levava, eu, minha mãe e meus irmãos para visitarmos, sua mãe, a finada minha avó, lá para as bandas da roça, em algum lugar deste sertão goiano. Morávamos na cidade, onde minha vida se resumia às obrigações com os estudos (eu estava no fundamental) e, no finzinho da tarde, o jogo de pelada na pracinha em frente à nossa casa, com os amigos do bairro.

Recordo dessa primeira infância como uma época colorida, repleta de descobertas pueris e de uma felicidade clandestina expressa no medo do desconhecido: menino de cidade pequena e, no meu caso, de cidade muito pequena mesmo, sofre desses tremores e dessas comichões diante daquilo que lhe é novidade, que quer saber, mas que ainda não sabe.

Uma vez, a turma do meu bairro, inventou uma estória de construírem um esconderijo numa enseada, uma pequena montanha que circunda minha cidadezinha, na direção do rio que abastece as canaletas das casas. Havia nessa turma, os maiores de quem desconfiávamos, porque além de grandes, eram malvados e nos davam beliscões; e os assim como eu: franzinos, encardidos e um tanto encantoados. Esses maiores – os marmanjos – forjaram essa ideia, e dela nasceu a arquitetura de um refúgio: pequena cabana, a qual fomos apresentados numa ocasião e para onde fugíamos a fim de viver pequenas aventuras de pirralhos descobrindo o para lá do mundo conhecido, nesse esconderijo incrustado nas matas viscerais dessa montanha circundante de minha cidade. Para lá eu ia, esconder-me um pouco do mundo dos adultos e viver um pedaço bom da doçura de ser criança.

Meu pai sabia que eu adorava o clima singelo e a cordura simplória da roça. Esses finais de semana que viajávamos para o rancho de minha vó, no seu velho corcel amarelado, atravessando estradas poeirentas na seca e estradas lamacenta nas águas, sempre me foi uma alegria escondida que em mim contagiava o pouco que sobrava de minha alma, transpassada por um semblante de menino assombrado por uma lívida timidez, ainda muito recolhida, mas esperançosa por extravasar-se.

Ali, quando eu estava na roça, entre as cercas de currais e o estrume do gado, o velho engenho despedaçado e a casa de fornos imprestável, os antigos pés de jabuticaba e o rancho de terra batida de minha avó, escutando o rressonar dos bichos e o arejo de um tempo amarelo e tristonho, a sensação

que permanece abandonada nessa memória é a de uma época de menino em que tudo nos parece menos complicado e menos perigoso: em que podemos nos esconder na aba das saias daqueles que com suas alturas nos olham com o perjúrio da obediência e a tormenta de mimos, carícias e afagos: desses seres que inibem a liberdade da criança para coibirem-na de se machucarem em suas honestas brincadeiras.

Dessa inocência primeira, fica no lastro da memória, uma filarmônica de narrativas tecidas, por uma tia (ainda viva), irmã de meu pai que, ao cair do sol, à boca da noite, no lastrar dos vagalumes reluzindo no lusco-fusco, próximo do rabo do fogão-de-lenha com suas brasas cralacando no borralho, fica, a voz dessa tia narrando contos maravilhosos para um pequeno público de crianças, ávidas por escutarem as estórias se desenvolvendo em seu enredo, peripécias, aventuras e desventuras de personagens fabulosos e fabulados. Uma vez, ela nos contou uma história fantástica que envolvia a desdita do diabo. Esse ser satânico, em certa ocasião, veio buscar mais uma alma para habitar o seu reino incendiário e foi enganado e ludibriado por um ferreiro, que com embustes artificiosos pelejou com essa figura maquiavélica e a venceu, estendendo um pouco mais o seu destino humano nessa terra.

Meu pai tinha esse dom de nos transportar para essa terra encantada, pedaço desse sertão imenso: a roça. Criado nesse espaço outro da cidade, ele jamais deixou de retornar para seu berço de origem. E foi lá, depois de um longo tratamento, pesaroso e angustiante, que morreu, por um câncer que se instalou em seu intestino e dali não desapareceu até que selasse o destino de meu pai.

O que permanece grudada na memória como um lastro e uma celeuma desse tempo de bonanças é a imagem de minha vó, sentada recurvada, num cepo quadrado de madeira, de uns dez centímetros de altura e uns quarenta de comprimento. Minha vó, tão miudinha, tão mirradinha, fragilizada pela senilidade dos anos, decrépita, veterana e anciã, se instalava nesse cepo, na frente do seu rancho e ali, no giro-giro do fuso, tecia o algodão que colhera no seu quintal e cardara, depois de arrancá-lo da bajem e depositá-lo num cesto. Então, com suas mãozinhas revestidas por uma pele flácida, ela retirava o algodão cardado do cesto e com o fuso ia tecendo fios de linhas que, num rastro paulatino e instantâneo, assim como os fios de Ariadne se desdobrando nas velas do labirinto de Creta, iam formando novelos e mais novelos. O mote do tear, aparece no *epos* de Homero, indo Penélope “à roca e ao tear” (HOMERO, 2011, p. 33, Canto I) e, nesse sentido, imagem já consolidada na **Odisseia**, um dos mais antigos pilares de nossa duradoura tradição literária ocidental. Da mesma maneira

que Penélope, como cantarola Homero na *Ilíada*, tecia, nos primórdios da literatura, uma mortalha e a desfiava nas sombras da noite para enganar os seus inúmeros pretendentes enquanto seu amado Odisseu não retornava da Guerra de Troia e, desse modo, falsificava com ardil o retardo das pretensões casadoiras ao seu redor, minha avó, mulher do meu tempo, tecia com o algodão os novelos de linhas que se tornariam peças de tapetes, roupas de camas, casacos e agasalhos para nós seus netos, filhos e parentes.

Minha avó cultivou a arte de tecer até os derradeiros momentos de sua passagem por essa vida. Em sua enganosa cegueira, enganava o tempo na disposição que tinha para o trabalho, para a fabricação. *Poiésis*, o termo grego para poesia, significa em seu fulcro a arte da fabricação, que em Aristóteles, segundo o filósofo Cornélius Castoriadis assume também a ideia de *teoria, práxis* (CASTORIADIS, 1982, p. 14). Trata-se de um termo encerrado entre a expressão artística e a prática social. Minha avó cultivou essa expressividade da potência poética do tecer em comum acordo com sua experiência vivida nessa parte que lhe coube desse mundo. Durante sua longa vida de 93 anos narrou múltiplas histórias com o tecido da lã de algodão, fabricando novelos que, nas pegadas do discurso narrativo, foram se tornando vestimentas que agasalharam inúmeras vidas, narrando assim histórias de pessoas que se protegeram contra o frio, envolvidas pelas linhas de novelos que escapuliram, ternas e fabricadas pelos dedos de minha avó.

Assim como minha avó teceu vidas com o amor e o afeto que depositava na fabricação dessas linhas de algodão sem dar-se conta do senso poético dessa relação com o fuso e o novelo, a literatura tece, através de suas redes de discurso: vidas, desejos, mortes, crueldades, redensões e fomes, com as quais, nós que vivemos desse tecido, estamos envolvidos com os encantos e desencantos proporcionados por esse discurso.

O discurso da literatura, próprio de uma terceira margem, um lugar não-lugar, um entre-lugar, desfia no tempo da existência humana, tessituras e convergências de engodos e ficções, sentidos e diluições, com os quais, nós que nos embevecemos com esse discurso, nos envenenamos todos os dias, um pouquinho, na malha desse tecido, para suportarmos os terrores e as tristezas desse mundo.

Como escreve Suzy Lee no livro-imagem **A trilogia da margem**: “Muita coisa acontece no ‘entre das coisas’. Entre ilusão e realidade, entre dia e noite, o momento logo após acordar, ou pouco antes de cair no sono... O que é interessante é o ‘entre’ que está longe de nossa percepção” (LEE, 2012, p. 40). O entre, isto é, a terceira margem, lugar onde se instala o personagem principal de João Guimarães Rosa nesse conto enigmático do livro **Primeiras**

estórias, para se encerrar numa solidão duradoura, se estabelece como este fio em que transcorre o discurso literário.

E é nesse espaço *entre*, nessa terceira margem que, nesse conto, o escritor desloca a língua para um outro ponto, um outro discurso:

trata-se de reconstituir um outro discurso, de descobrir a palavra muda, murmurante, inesgotável, que anima do interior a voz que escutamos, de restabelecer o texto miúdo e invisível que percorre os interstícios das linhas escritas e, às vezes, as desarruma. A análise do pensamento é sempre alegórica em relação ao discurso que utiliza (FOUCAULT, 2000, p. 31).

É no silêncio do personagem-principal, é na sua inquietante estranheza, na sua solidão autoral, dispostos na sintaxe transgressora do rio que o escritor, prurido de sua imaginação criativa, suspende o discurso literário. Essa suspensão é a própria suspensão da terceira margem que, (a) locada em lugar nenhum, (des)loca o discurso literário e o (co)loca nessa zona intermediária que é própria da experiência humana: a inesgotável consciência de si na ruptura com o contínuo.

Esse discurso procura se estabelecer na ficção de sua própria verdade. Escutamos aqui o questionamento de Roland Barthes: “a interrogação da literatura é então um único e mesmo movimento: ínfimo e essencial: *eis o mundo: existe sentido nele?*” (BARTHES, 1999, p. 74). Conforme o próprio Barthes assevera, dessa dinamicidade, a literatura alça a conotação de verdade, mas de uma verdade impotente frente às perguntas que lhe são lançadas, cuja resposta já vem imersa no arrebol da própria pergunta (*idem*, p. 74).

Verdade que, no conto, volatiza sua (im)potência máxima na loucura não-dita, loucura esta que também serviu-me de mote para alguns contos que elaborei e que aparecem no livro **de sertão e arraiais...** Verdade: essa margem para onde o discurso aponta suas arestas. Verdade que, segundo Luiz Costa Lima, é o elemento (in)ativo da ficção originando sua suspensão nessa terceira margem: “*a distinção já estabelecida entre realidade e real traça outra paralela – o espaço-tempo do ficcional se introduz entre o verdadeiro e o falso*” (LIMA, 2006, p. 232).

Assim, a *fictio* funciona como um entre-lugar cujo regime de discursividade potencializa falar de verdades, muitas vezes terríveis e ameaçadoras, mas que desnudam uma experiência humana por meio dos fios da literatura.

Conforme Lima reflete:

a ficção é sempre uma ferramenta subjetiva ou um ‘andaime do pensamento’, havendo de se separar aquelas que hão de ser desmontadas, quando já não se mostrem necessárias, das quais hão de ser mantidas porque, de sua contradição, dependem instituições que queremos manter (idem, p. 275)

Ferramenta esta que por se instalar nessa terceira margem – entre a verdade e a mentira – é elementar para as disposições significantes da ficção operada pelo próprio discurso teórico que se configura através do enredamento de fios na narrativa que tece sobre vidas humanas em sua rede algodoada.

Paul Zumthor, ao discutir o discurso histórico, elucida:

somos seres de narrativa, tanto quanto de linguagem. À medida que me atribuo a tarefa de reter um pedaço do real passado, minha tarefa é, em si mesma, ficção. Se formo um discurso ficcional, para comunicar o resultado, ele será necessariamente narração, qualquer que sejam talvez minhas preocupações estilísticas visando à nudez do relato (ZUMTHOR, 2005, p. 48)

O medievalista ainda é mais enfático sobre esta condição axiomática nossa enquanto seres de narrativa ao dispor que “todos nós percebemos nossa vida através de uma ficção – e essa ficção é nossa vida” (idem, p. 49). Neste domínio, permite-nos asseverar que o discurso literário pode revelar muito da experiência humana, suposto que esta condição é elemento que nos faz seres desse mundo através da linguagem e da narrativa.

Na manufatura de nossas relações teóricas, enquanto seres de narrativa, enquanto leitores de literatura, estamos encerrados no intrínseco dessa relação conjugal entre o tecido e o texto. Definindo-se em seu signo na intransigência entre a imagem sonora e a imagem conceitual por “coisa tecida” ou “maneira de tecer”, o historiador Roger Chartier trabalha o elo entre o tecido e o texto na composição escrita ao falar de:

um sentido figurado para o verbo latino *texere*, que não significa mais somente tecer ou trançar, mas também compor uma obra, e, no primeiro século depois de Cristo, atribui à palavra textos seu sentido moderno de texto escrito, mantendo-o totalmente no seio do léxico da tecelagem: *textor* (tecelão), *textrinum* (ateliê), *textum* ou *textura* (tecido)” (CHARTIER, 2007, p. 212).

Elemento inaudito de nossas relações com a folha de papel em branco, da mesma maneira que o romance, o texto se compõe de fios, linhas. Essa textura, como embocadura de sua composição, ativa uma região inesperada do ser, a partir de onde cria histórias fantásticas, originando despertamentos, sagas, fábulas e discursos pontilhados por palavras que se enredam no curso desse tecido, fabricando uma tessitura de imagens reais e de imaginações inimagináveis.

O romance de minha avó, numa condição histórica dum sertão periférico à margem do centro político e econômico, transformava suas linhas algodoadas em artifícios de proteção contra a nudez e o frio. O romance da literatura fabrica experiências sensoriais intra e inter-semióticas que protegem. Protegem a nós mesmos, leitores seduzidos pelo discurso literário. Nos protegem contra o peso desse mundo: sua severidade, suas angústias, seus ódios e seus tormentos.

Leyla Perrone-Moyses nos educa que “a linguagem não é só meio de sedução, é o próprio processo de sedução” (PERRONE-MOYSES, 1990, p. 13). A estudiosa explica que “o discurso do sedutor tanto pode consistir em dizer ao outro o que ele gostaria de ouvir, como em dizer exatamente o que ele tem horror de ouvir. O essencial não é que haja uma promessa na linguagem, mas que haja uma promessa de linguagem” (*idem*, p. 16). Uma promessa sedutora que acontece no enredo dos fios do discurso literário, a partir de uma trama de vidas cuja intriga articula relações humanas, por vezes encantadoras, por vezes terríveis.

Uma tessitura discursiva que apreende as linhas transversais dessa suma literatura significa observar e transcrever em seus fios a paisagem cultural partindo tanto do centro como de suas múltiplas margens, num jogo de ir e vir, em que o romance se desfia em inúmeras pétalas, desmembrando-se na experiência de seu tecelão que experimentou a *poiésis* esculpida no romance. Paul Zumthor traça uma relação com o sentido de *poiésis* e ao falar do adjetivo *poético* diz que entende “por poético a qualidade de inteligência que sabe *dizer* as coisas” (ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 52).

Minha vó fez do romance a arte de sua vida. Ela soube dizer sobre si ao mundo por meio da tecelagem dos fios de algodão. Enquanto as horas vespertinas se desfiavam no tempo escorregando para morrer no crepúsculo, esse pequeno ser vivia suas tardes embevecida com o encanto da tecelagem. A literatura vive imersa nessa tecelagem. Como diz Leyla Perrone-Moisés “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer” (PERRONE-MOISÉS, *op. cit.*, p. 102).

Seus espaços ocupam uma gama de diversidades que vai de nossos sentimentos mais amenos à nossas loucuras mais perversas. Sua experiência é tanto poética, quanto política, filosófica e cultural. Suas linhas se encaixam numa perspectiva que extravasa o melhor olhar retilíneo. Suas linhas são curvas e sua energia é tanto centrífuga quanto centrípeta. O discurso literário se deslança nessa métrica cujo ritmo é de uma poesia em retalhos costurada em laços de algodão. Uma visão poliédrica de um lado de cá e de um lado de lá, instalada em diversas bandas, seja da palma da mão direita, quanto da palma da mão esquerda, seguindo com abrangência os fios que ligam os diversos polos do poliedro da vida.

Como Flusser nos conta, a palavra texto “são, contudo, tecidos inacabados: são feitos de linhas (da ‘corrente’) e não são unidos, como tecidos acabados, por fios (‘a trama’) verticais”, declamando que a “literatura (o universo dos textos) é um produto semiacabado” (FLUSSER, 2010, p. 63). Minha avó, ao fabricar novelos de linhas, produzia a ponte entre o universo do tecido e o seu destino. Essa linha encontraria seu porto no corpo daqueles que se protegeriam com as fibras desse revestimento. A literatura enquanto obra é costura semiacabada porque precisa de um corpo para embebedar-se com esse nenúfar e essa ambrosia ou ainda esse hidromel dos deuses do olimpo. O corpo da literatura somos nós, os leitores, que suportamos em nossos olhos a leveza desse tecido para sermos desnudados e desvirginados com a catarse desse néctar.

Minha avó faleceu há alguns anos. Antes dela, meu pai já havia partido há bastante tempo. Órfão aos 13 anos de idade, coube à minha mãe assumir a função paterna, e dançar o jogo da vida numa trama de ritmos sofridos, pesarosos e tristonhos. As dívidas que meu pai deixou, tentando assumir uma cura para o câncer e, a conseqüente morte inevitável, empurrou em mim um peso substancial, um tanto esmagador e bastante insidioso. Um menino, agora nos começos da adolescência que, antes já era acanhado, franzino e inseguro fechou-se deliberadamente para o mundo ao seu redor.

Como Leyla Perrone-Moisés depõe: “todos os momentos da história do homem foram vividos como insatisfatórios ou insuportáveis” (PERRONE-MOISÉS, *op. cit.*, p. 103). Lembro que, numa de tantas outras ocasiões, na roça, experimentei turvações que ameaçavam o meu tino e a minha mente com pensamentos que beiravam ao suicídio e um gosto mórbido de morte, enquanto no céu, à noite, as estrelas passeavam na formosa escuridão austral. Talvez, tal disposição para o lúgubre e o noctívago fosse o fruto de sofrer a posição de primogênito. E de alguma maneira, esse peso da primogenitura, da responsabilidade enquanto o suposto “homem da casa” tivesse acionado

uma região dos meus instintos psicóticos, que nessa tenra idade, a sensação fugidia de assumir, de alguma forma, as funções paternas como ser o esteio e a proteção da casa, provocaram em mim a epifania de um medo todo o tempo segredado aqui, nos internos do coração.

Minha pouca disposição para enfrentar o realismo desse mundo fez, nesse tempo consumado conforme o tempo da rebeldia, assumir um temperamento silencioso, funéreo, desistido. Essa desistência originou um ser que, pouco a pouco, encerrado no seu fechamento ia vencendo os anos da adolescência.

Voltei a morar na cidade, pois no agravo da doença de meu pai havíamos nos mudado para a roça. Vim morar então na casa de meus avós maternos, com minha irmã e um tio que é pintor amador. Acabei indo trabalhar com esse tio: na pintura de letreiros espalhados pela cidade ou na escritura de faixas de publicidade. Foi esse tio materno que me ensinou o prazer do texto pictórico. Mostrou-me Vincent van Gogh. E todos nós, em alguma medida, somos apreciadores da potência da pintura desse pintor holandês, que em vida vendeu apenas um quadro, enlouqueceu e morreu.

Sua arte conflituosa, é uma escrita de fios imagéticos que beiram ao desespero, à loucura, ao delírio, numa multiplicidade de traços caóticos e desordenados que se ordenam no olhar do apreciador. De alguma maneira esses desenhos perturbadores me falavam, me desnovelavam. De alguma maneira eu enlouquecia.

Vivi essa loucura pelos assombrados anos da adolescência. A arte ajudou-me a absorver esse delírio. Por esse tempo, eu possuía o mavioso espírito de criar narrativas no interior de minha psique, apenas com as linhas do pensamento: estórias das quais sempre era o protagonista. Nunca fui muito de ir a bailes, festejos, lugares com multidões. E quando ia, permanecia a parte, encantado nos limiares desses lugares. Sempre me senti como um homem só na multidão: o conto de Edgar Allan Poe. E por isso, escondia-me nas paredes do meu quarto e na obscuridade da minha mente: era fácil criar enredos mentais em que minhas aventuras possuíam finais felizes: um lastro de amizade, um amor consumado, uma jornada realizada. Penso que talvez esse porto seguro que construí no novelo de minha psique foi um ponto que me ajudou a sobreviver às dores desse mundo.

Quando ingressei na universidade, foi um momento crucial dessa pouca vida, pois na rede rizomática desse espaço de discussões entrei em contato numa amplitude mais vigorosa com o fascínio da narrativa literária. Pouco li em minha infância e adolescência, comparado com aqueles cujos pais provenientes de um mundo da chamada *alta cultura* (termo que deve

ser relativizado hoje se tomarmos o pensamento de Mario Vargas Llosa ao criticar a condição de sujeito fútil no que chama de *A civilização do espetáculo* *linkam* seus filhos a esse espaço ainda na primeira infância, garantindo um aporte cultural mais denso e proveitoso para eles em seus futuros. E o que li, devo inteiramente à minha mãe e às suas duas irmãs, minhas tias que, vieram trabalhar de domésticas em Brasília, ainda naquelas brumas das décadas de 1980/90 e aprenderam o valor da leitura, consumindo, principalmente, bolsilivros de *western*. Depois, uma banca de revista que, repentinamente instalaram em minha cidade, possibilitou à primeira formação enquanto leitor. Nesse tempo, meu pai ainda era vivo mas, um homem turrão, murrinha, somítico. Minha mãe, como me confessou há pouco tempo, surrupiava uma ou outra ninharia do caixa (papai era proprietário de um bar e mercearia), e pedia que eu fosse à banca comprar revistinhas, principalmente, os gibis da “Turma da Mônica” e do “Pato Donald”, os quais li bastante.

Na universidade, a escrita literária viria a tornar-se uma experiência familiar. O professor de Teoria Literária Everton Freitas (que tem, inclusive, um romance publicado) despertou em mim essa região adormecida e o enfrentamento para com essa escritura enquanto fruição poética. Acabei mostrando a ele um ou dois contos curtos, os quais, elogiou e incentivou-me a continuar escrevendo. Aqui, uma chama foi acesa. Um simples ato de incentivo que fez com que eu não descansasse mais a partir desse instante. Foram quatro anos aventurando-me através de paisagens e espaços maravilhosos, entre o universo cindido de Dostoievski, a loucura da escrita psicótica de Kafka, a sensibilidade existencial de Clarice Lispector, a encantadora metafísica poética de João Guimarães Rosa e muitos outros escritores. Professores como Émile Cardoso Andrade e Juliano Pirajá provocaram-me a angustiar-me nos fios e novelos dessa odisseia literária: desde Homero à prosa contemporânea. Leituras e mais leituras, sendo construída no pequeno espaço de nossa fragilizada biblioteca, outras vezes nas horas vagas do intervalo durante aquelas aulas não ministradas pelo acaso da falta de algum professor, ou então, no trajeto do ônibus que fazia semanalmente entre minha cidade e o local da universidade no município vizinho, ou ainda, nos finais de semana, na mesa puída em meu solitário quarto.

E nesse novelo proporcionado até aqui pelo fio dessa vida que se entrelaça ao novelo de minha vó, compareço para discursar um pouco sobre esse livro de contos, publicado pela Editora LiteraCidade na categoria prosa, cujo título esse: **de sertão e arraiais: fuso de estórias transversais**. Talvez se questionem pelo título transbordado num compósito de palavras que o deixa

com um aspecto encorpado. O título é uma expressividade que sempre fala muito sobre o texto que está por vir. É certo que o título traz uma cisão em seu corpo: o sertão e a cidade. Uma cisão que participa, de maneira incólume e ao mesmo tempo fragmentária do meu próprio *eu*: uma cisão de alguém que se reconhece nesse ponto móvel de sua identidade, fendida entre uma porção manifesta na cidade e a outra, interior, barroca e fatalista: o sertão.

de sertão porque fala de experiências sertanejas: memórias trasladadas na pena do mestre João Guimarães Rosa – escrituras com as quais alimentei minha fome interior, não apenas de leitor e, acima de tudo, de ser vivente desse tão tal sertão: “o sertão é dentro da gente”. A atmosfera dos rios, o relevo das árvores, a geografia dos bichos, a morfologia de um lugar apontado como disto da civilização: o outro da cidade imerso nessa orbe onde os pastos carecem de fechos, onde o poder do lugar é mais forte do que o pensamento da gente: os “seus homens e mulheres, e suas terras e poeiras e suas gárgulas e fontes de água limpa” para citar a professora Émile na apresentação do livro. Foi com um trabalho monográfico sobre este único romance de Guimarães Rosa que surgiu não apenas uma fome teórica pelos objetos da literatura, mas também esta fome para desnovelar a escritura pessoal em tecido literário.

e arraiais: cidadezinha como a minha possui temperamento de arraial. A modernidade é sempre um vir a ser que mal se concretiza. A tradição e o antigo estabelecem seus fios numa geratriz que, não repele a intransigência do novo, mas não inova destruindo a inerência do velho. Hoje, com a ontológica pós-moderna, os arraiais sobrevivem aqui e ali esquivando-se contra a intrusão do pensamento moderno. Uma moda *retro* se instala gerando o convívio híbrido, manifesto e um tanto harmônico desses vários espaços sempre em conflito.

Foi por esses arraiais que percorri inúmeros dos anos da linha de minha pouca vida: e as nuances desses arraiais, com seus festejos, suas mulheres e seus homens contadores de causos, suas comidas típicas e seus lastros religiosos identitários permanecem aqui em algum pedaço desse ser que se permite transitar no texto invisível dessa fenda.

estórias transversais movendo-se com o elemento da ficção atravessam a polissemia dessa fenda: entre um eu ordinário que não quer aparecer e nem transparecer e, por isso, se perde no âmago de seu silêncio e, o outro, ser desprovido que não alcança determinadas margens, pois inibe a si mesmo e se sente inútil, inexpressivo, incapaz de prosseguir.

Do **fuso**, essa estória ameaça desnovelar sua linha e, na roca, gira a roda de tear escapando das mãos do escritor, fazendo com que a narrativa

tome corpo e encontre seu corpo no agasalho dos olhos do leitor. A literatura encontra-se em algum lugar dessa margem de linhas em que o discurso vai, paulatinamente, costurando destinos, perdão, desejos e intenções. A literatura que em cada um é um pedaço de sua alma despedaçando-se em pétalas de comoções enquanto esperamos a redenção aqui fora para o nosso incerto destino.

Como Tzvetan Todorov exalta: “a literatura pode muito. Ela pode nos estender as mãos quando estamos profundamente deprimidos, nos tornar ainda mais próximos dos outros seres humanos que nos cercam, nos fazer compreender melhor o mundo e nos ajudar a viver” (TODOROV, 2009, P. 76).

Talvez seja por esses motivos que eu escreva. Talvez seja por esses motivos que eu enxergue o mundo através da costura narrativa. Talvez seja por esses motivos que eu enrede os romances de minha vó, na esperança de aplacar um pouco desse mundo de depressão que hoje estamos imersos; esse mundo do diferente, do outro, em que mal nos encontramos com nós mesmos, quem dirá com o outro? Nesse mundo em que o mundo parece não querer ser compreendido e somos a cada dia trucidados em nossa condição humana com atos de violência, selvageria, atrocidades e holocaustos de uma tal razão, para mim muito perniciosa, que existe em cada um de nós. Nesse mundo em que urgentemente precisamos de ajuda e, talvez por nos escondermos na casca de nós mesmos e vivermos ocultos na fraseologia de nossa degenerescência, não conseguimos levantar as mãos, abrir a voz e gritar por ajuda. Nesse mundo, em que muitos de nós, deliberadamente, não conseguem viver.

O que viceja é mim e parece próprio de quem se entrega a escrita, é essa lancinante dor diante das experiências e sensações do mundo. É uma sensação de perda, desespero, falta de ar, às vezes, toma as nossas forças, forçando a narrativa a compor uma atmosfera de terror, solidão e silêncio.

E o silêncio, esse pouco de mim, como a professora Émile aponta: “[...] do inexorável silêncio. Silêncio de quem menos fala do que observa. De quem menos observa do que sofre ou ama. De quem menos ama do que liberta”: um silêncio progressivo e, portanto profundo, que a cada dia se aprofunda numa inesgotável chama incendiária de abismo esperando o orvalho que apague esse fogo ou que o faça se consumir até o último fio e tornar-se cinza se devolvendo, no romance da existência, ao pó desse mundo.

O silêncio que move os laivos de alguma minha escritura e que nos desencontros da vida escapa ao desterro do interdito para deixar-se dizer na mortalha da solidão. E na região solitária do meu *eu* inventa alguma coisa

que se aproxima do novelo de uma narrativa literária.

“Por que você escreve?”. O ganhador do nobel de literatura, o turco Orhan Pamuk, na cerimônia de entrega do prêmio em 2007, profere um libelo à arte literária e, nesse apanágio responde para si essa pergunta que eu mesmo teimo em fazer, sempre, a mim mesmo. Tomo alguns trechos de sua resposta, os quais refletem muito desse meu desejo impulsivo, instintivo pela escrita:

Escrevo porque tenho uma necessidade inata de escrever! [...] Escrevo porque sinto raiva de todos vocês, sinto raiva de todo mundo. Escrevo porque adoro passar o dia sentado escrevendo. [...] Escrevo para ficar só. Talvez escreva porque tenho a esperança de entender por que eu sinto tanta, tanta raiva de vocês, tanta, tanta raiva de todo mundo. [...]. Escrevo porque é animador transformar todas as belezas e riquezas da vida em palavras. Escrevo não para contar uma história, mas para *compor* uma história. Escrevo porque desejo escapar do presságio de que existe um lugar para onde preciso ir, mas ao qual – como um sonho – nunca chego. Escrevo porque jamais consegui ser feliz. Escrevo para ser feliz (PAMUK, 2007, p. 34-35).

Escrevo para ser feliz. E mais do que isso: escrevo porque temo a solidão. Escrevo para curar o silêncio. Escrevo para sublimar a depressão. Escrevo para encontrar-me no outro.

Minha vó escrevia suas estórias através do enredo do novelo. Ela enredava no fuso as linhas de uma narrativa ainda por desfraldar-se em agasalhos de esperança. Aprendi que tecer narrativas, tecer personagens, tecer o espaço, tecer o tempo é tecer vidas. Uma vez minha vó me disse que nessa vida devemos aprender tudo: até aquilo que não é socialmente aceitável e nem moralmente permitido, com a ressalva de aprendermos e de não o praticarmos. O mundo da ficção nos permite atravessar essa linha imaginária de zelo moral e, particularmente, esse aprendizado de minha vó acionou uma região mental que existe em cada um de nós: a criatividade.

Se minha vó estivesse viva, por força do seu analfabetismo talvez não pudesse compreender o que é, em seu ímpeto, publicar um livro: tornar pública uma história. Mas, com certeza estaria feliz por mim. Por meio desse pós-escrito, agradeço à editora LiteraCidade e àqueles que porventura vierem a ler este texto e se deixarem conduzir com o desfiar do novelo de minha vó, através desse labirinto de minha condição humana, por essa oportunidade que me abriram, de não somente publicar estórias inventadas por mim, mas para falarmos um pouquinho sobre isso que ainda me faz resistir nesse mundo. Assim como Pamuk, escrevo para ser feliz.

Referências

- BARTHES, Roland. *A literatura hoje*. In: **Crítica e verdade**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- CASTORIADIS, Cornelius. **A instituição imaginária da sociedade**. 5 ed. Tradução Guy Reynaud. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- CHARTIER, Roger. **Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura, séculos XI-XVIII**. Tradução Luzmarna Curcino Ferreira. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. Tradução Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **A escrita – Há futuro para a escrita?** Tradução Murilo Jardelino da Costa. São Paulo: Annablume, 2010.
- HOMERO. **Odisseia**. Tradução Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2011.
- LEE, Suzy. **A trilogia da margem** [o livro-imagem segundo Suzy Lee]. Tradução Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PAMUK, Orhan. **A malaleta de meu pai**. Tradução Sérgio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores da escrivantina: ensaios**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.
- ROSA, João Guimarães. *A terceira margem do rio*. In: **Primeiras estórias**. São Paulo: José Olympio, 1969.
- SALES, Jucelino de. **De sertão e arraiais: fuso de estórias transversais**. Belém: LiteraCidade, 2015.
- TODOROV, Tzvetan. **A Literatura em perigo**. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.
- VARGAS LLOSA, Mario. **A civilização do espetáculo: uma radiografia do nosso tempo e da nossa cultura**. Tradução Ivone Benedetti. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2013.
- ZUMTHOR, Paul. **Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios**. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia, Ateliê Editorial, 2005.

Livro impresso em Adobe Garamond Pro, em papel pólen 80g/m²,
para a Editora LiteraCidade em Dezembro de 2015.