

**XII CONGRESSO NACIONAL
DE LINGUÍSTICA E FILOGIA**

*Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos
Em Homenagem a Othon Moacyr Garcia*

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
(de 25 a 29 de agosto de 2008)**

**Cadernos do CNLF
Vol. XII, N° 15**

**ANÁLISE
E CRÍTICA LITERÁRIA II**

**Rio de Janeiro
CIFEFIL
2009**

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
FACULDADE DE FORMAÇÃO DE PROFESSORES
DEPARTAMENTO DE LETRAS

Reitor

Ricardo Vieir Alves de Castro

Vice-Reitora

Maria Christina Paixão Maioli

Sub-Reitora de Graduação

Lená Medeiros de Menezes

Sub-Reitora de Pós-Graduação e Pesquisa

Monica da Costa Pereira Lavalle Heilbron

Sub-Reitora de Extensão e Cultura

Regina Lúcia Monteiro Henriques

Diretora do Centro de Educação e Humanidades

Glauber Almeida de Lemos

Diretor da Faculdade de Formação de Professores

Maria Tereza Goudard Tavares

Vice-Diretor da Faculdade de Formação de Professores

Catia Antonia da Silva

Chefe do Departamento de Letras

Márcia Regina de Faria da Silva

Sub-Chefe do Departamento de Letras

Leonardo Pinto Mendes

Coordenador de Publicações do Departamento de Letras

José Pereira da Silva

Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos

Rua São Francisco Xavier, 512 / 97 – Mangueira – 20943-000 – Rio de Janeiro – RJ
eventos@filologia.org.br – (21) 2569-0276 – **www.filologia.org.br**

DIRETOR-PRESIDENTE

José Pereira da Silva

VICE-DIRETORA

Cristina Alves de Brito

PRIMEIRA SECRETÁRIA

Délia Cambeiro Praça

SEGUNDO SECRETÁRIO

Sérgio Arruda de Moura

DIRETOR CULTURAL

José Mario Botelho

VICE-DIRETORA CULTURAL

Antônio Elias Lima Freitas

DIRETORA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Valdênia Teixeira de Oliveira Pinto

VICE-DIRETORA DE RELAÇÕES PÚBLICAS

Maria Lúcia Mexias-Simon

DIRETORA FINANCEIRA

Ilma Nogueira Motta

VICE-DIRETORA FINANCEIRA

Carmem Lúcia Pereira Praxedes

DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Amós Coêlho da Silva

VICE-DIRETOR DE PUBLICAÇÕES

Alfredo Maceira Rodríguez

**XII CONGRESSO NACIONAL
DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA
de 25 a 29 de agosto de 2008**

COORDENAÇÃO GERAL

*José Pereira da Silva
Cristina Alves de Brito*

COMISSÃO ORGANIZADORA E EXECUTIVA

*Amós Coêlho da Silva
Ilma Nogueira Motta
Maria Lúcia Mexias Simon
Antônio Elias Lima Freitas*

COORDENAÇÃO DA COMISSÃO DE APOIO

*José Mario Botelho
Valdênia Teixeira de Oliveira Pinto
Silvia Avelar Silva*

COMISSÃO DE APOIO ESTRATÉGICO

Laboratório de Idiomas do Instituto de Letras (LIDIL)

SECRETARIA GERAL

Silvia Avelar Silva

SUMÁRIO

0- Apresentação – <i>José Pereira da Silva</i>	07
1. A transmutação de linguagens no movimento criador do carnavalesco paulo barros – <i>Juliana dos Santos Barbosa</i>	09
2. “Morte do Eu, Morte do Outro” notas sobre a representação da morte na poesia de João Cabral de Melo Neto” – <i>Waltencir Alves de Oliveira</i>	19
3. O fino da bossa-nova e seus diversos movimentos uma nova identidade cultural no cenário brasileiro – <i>Manuela Chagas Maranhães</i>	26
4. O mistério da árvore e algumas imagens recorrentes na obra de Brandão – <i>Eloísa Porto Corrêa</i>	37
5. Os bares da vida: espaços de sociabilidade e de construção poética – <i>Leila Medeiros de Menezes</i>	50
6. Os sertões: arte e história – <i>Victoria Saramago</i>	60
7. Persuadir em nome de Deus: a sermônística de Antônio Vieira – Aline Pereira Gonçalves	68
8. (Re)escrevendo a memória: a poesia das madres de Plaza de Mayo – <i>Maria Fernanda Garbero de Aragão Ponzio</i>	80
9. Semiologia do amor: notas para uma leitura de “Fragmentos do Discurso Amoroso”, de Roland Barthes – <i>Rodrigo da Costa Araújo</i>	94
10. Urdidura liquefeita: um olhar sobre o Vendedor de Passados – <i>Kellen Dias de Barros</i>	107
11. Victor Cunha: testemunha de uma Três Corações imaginada - <i>Simone Pereira de Souza Ferreira e Geysa Silva</i>	121

APRESENTAÇÃO

Temos o prazer de apresentar-lhe, neste caderno número 15, onze textos resultantes dos trabalhos apresentados no XII Congresso Nacional de Linguística e Filologia, nos dias 27 e 29 de agosto de 2008, relacionados ao tema “Análise e Crítica Literária”, dos seguintes autores, que abaixo vão extremamente resumidos: Aline Pereira Gonçalves (p. 68-79), Eloísa Porto Corrêa (p. 37-49), Geysa Silva (p. 121-128), Juliana dos Santos Barbosa (p. 09-18), Kellen Dias de Barros (p. 107-120), Leila Medeiros de Menezes (p. 50-59), Manuela Chagas Manhães (p. 26-36), Maria Fernanda Garbero de Aragão Ponzio (p. 80-93), Rodrigo da Costa Araújo (p. 94-106), Simone Pereira de Souza Ferreira (p. 121-128), Victoria Saramago (p. 60-67) e Waltencir Alves de Oliveira (p. 19-25).

O primeiro trabalho, com base nos pressupostos teóricos da Crítica Genética, é analisada a transmutação de linguagens do movimento criador de Paulo Barros para o carnaval de 2007, fazendo desfilar pela passarela do samba a representação dos objetos do enredo por analogia, contiguidade e/ou convenção.

O segundo propõe a revisão do conceito de identidade e de lirismo na obra João Cabral de Melo Neto a partir de pressupostos teóricos e textos críticos que consolidaram seu caráter impessoal e anti-lírico.

O terceiro demonstra que a linguagem metafórica da bossa nova representou mais do que um meio de expressão, concluindo que "o fino da bossa nova" se tornou um marco para a formação de uma identidade cultural coletiva brasileira.

O quarto trabalho apresenta o projeto prioritariamente estético da obra de Raul Brandão, que acaba dando relevo a figuras humildes, desprovidas de heroísmos, vivendo em espaços precários, problematizando-as, questionando suas relações interpessoais e investigando a condição humana.

O quinto apresenta o percurso e a teia que se vai tecendo pelas esquinas, nos bares e botequins da cidade do Rio de Janeiro, caracterizados como espaços de sociabilidade, de musicalidade e de

construção poética, tornando-se pontos de encontro, centros de decisões, locais democráticos, onde muito da MPB foi e é gestada.

O sexto trabalho discute as vantagens e desvantagens de cada uma das possibilidades de classificar *Os Sertões*, levando em conta tanto a opinião de relevantes comentadores quanto a própria conceitualização de história na concepção de Euclides da Cunha.

O sétimo analisa a produção sermonística de Vieira, mantendo em foco as questões concernentes à abordagem anacrônica da crítica literária oitocentista, que limita o bom aproveitamento de estudos acerca da produção seiscentista de literatura brasileira.

O oitavo traça uma análise comparativa entre as fases que compõem a história literária escrita pelas Madres de Plaza de Mayo, para compreender o processo de reconfiguração da mãe marcada pela perda à Madre consciente, que escreve e expõe suas memórias.

O nono reflete sobre o processo intertextual do discurso amoroso a partir do livro “Fragmentos de um discurso amoroso”, de Roland Barthes. A leitura semiológica irá percorrer os caminhos do “prazer”, sempre na fronteira do interdito.

O penúltimo analisa *O Vendedor de Passados*, brilhante romance de José Eduardo Agualusa, como uma obra que se liquefaz, numa tendência pós-moderna de instabilidade e mudança, como metaforizou Zygmunt Bauman.

Por fim, analisa-se a obra de Victor Cunha como a memória e o olhar de um narrador que guarda a história e testemunha no amanhã o passado que abre espaço para as recordações e saudades, mostrando como ele fez de sua vida uma ligação com o passado, recordando-nos românticos como Casimiro de Abreu e Gonçalves Dias.

Todos esses textos, estão disponibilizados na página virtual <http://www.filologia.org.br/xiicnlf/15/index.htm> para serem utilizados e divulgados livremente, pedindo-se apenas que não deixem de citar o autor e o lugar de onde for extraído qualquer fragmento ou informação.

Rio de Janeiro, agosto de 2009.

José Pereira da Silva

A TRANSMUTAÇÃO DE LINGUAGENS NO MOVIMENTO CRIADOR DO CARNAVALESCO PAULO BARROS

Juliana dos Santos Barbosa (UEL)
juliana.barbosa@londrina.pr.gov.br

A produção de um desfile carnavalesco é um contínuo movimento tradutório: um texto *vira* imagem, que *vira* música, que se *transforma* em coreografia. Palavras, sons, imagens e gestos misturaram-se em um intrincado processo intersemiótico para representar o tema escolhido pela escola de samba.

Com base nos pressupostos teóricos da Crítica Genética, analisamos neste trabalho a transmutação de linguagens no movimento criador de Paulo Barros para o carnaval de 2007, ano em que o carnavalesco coordenou a produção do desfile da Unidos do Viradouro - escola de samba do grupo especial do Rio de Janeiro.

Selecionamos alguns elementos do referido desfile para identificar a maneira com que Barros transmuta os signos, fazendo-os desfilar pela passarela do samba, representando os objetos do enredo por analogia, contigüidade e/ou convenção.

A Crítica Genética é uma área de estudos que tem como proposta observar uma obra de arte a partir de sua construção, visualizando o ato criador sob uma perspectiva de processo. As pesquisas buscam compreender a gênese das obras de arte, penetrando nos bastidores da criação e identificando toda arte guardada nos rascunhos as obras. Isso porque, em geral, toda arte é uma série de desdobramentos do primeiro traço e, “quando se está diante de um produto considerado acabado, não se tem a exata dimensão do que significou produzi-lo” (Panichi; Contani, 2003, p. 147).

Os rascunhos e as primeiras versões de alguns figurinos utilizados por Paulo Barros na produção do carnaval 2007 revelam as metamorfoses ocorridas no trajeto de criação, num procedimento de levantamento de opções, seleções e alterações efetuadas em nome do projeto ideal do artista.

Na elaboração do figurino da ala do Detetive identificamos, por exemplo, que a fantasia passou por, no mínimo, três fases, ilustradas a seguir e complementadas por uma imagem do desfile.



*Primeira versão do figurino da ala do Detetive da Viradouro – Carnaval 2007
(material fornecido pela assessoria do carnavalesco)*

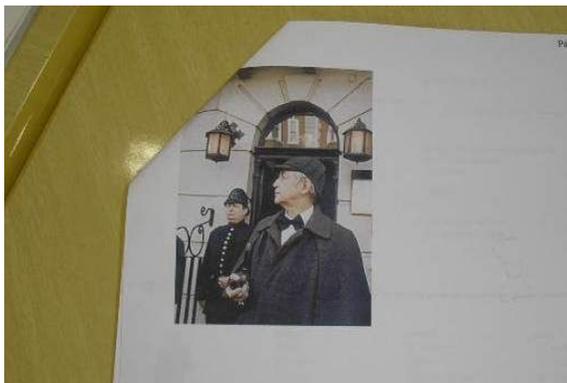
Em sua primeira versão, o figurino contava com um signo que remete à profissão de detetive - a lente de aumento, utilizada normalmente para as investigações:



Caricatura de um detetive

(Fonte: <http://www2c.ac-lille.fr/jmoulin-standre/sherlock-holmes.htm>)

O acesso ao material utilizado pelo figurinista para a criação da fantasia demonstra que a mesma foi inspirada na imagem do personagem da literatura britânica, o investigador Sherlock Holmes:



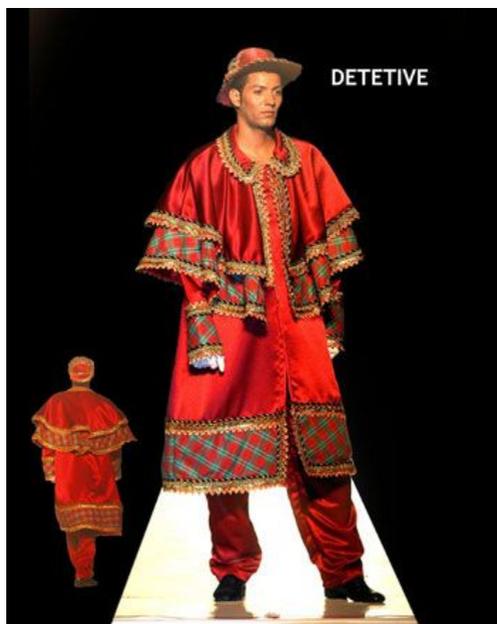
Material utilizado pelo figurinista no processo de pesquisa para a criação da fantasia da ala do Detetive (acervo particular)

Na segunda versão do figurino, já observamos algumas modificações. Não há mais a lente de aumento, e as calças estão mais curtas. A versão carnavalesca de Sherlock Holmes ganha brilho, cores e plumas, num movimento de transmutação de formas, que adapta o figurino à linguagem das Escolas de Samba:



Segunda versão do figurino da ala do Detetive da Viradouro – Carnaval 2007 (material fornecido pela assessoria do carnavalesco)

O evento de lançamento dos protótipos - modelos das fantasias que serão reproduzidas em série no ateliê - revelou outras modificações que indicam a tendência à simplificação de formas. Além da retirada da lente, no trajeto da primeira para a segunda versão, verificamos no protótipo que não há mais plumas nem detalhes nos ombros.



*Figurino da ala do Detetive na festa de lançamento de protótipos da Viradouro
– Carnaval 2007 (www.unidosdoviradouro.com.br)*

A cor da fantasia também foi alterada e, conversando com os assistentes de Paulo Barros, eles contam que a mudança foi sugerida pelo carnavalesco por duas razões: primeiramente, pela análise da chamada “palheta de cores” que indica as cores majoritárias para a visão panorâmica do desfile, e depois, pelo fato de que, em desfile anterior, o carnavalesco já havia feito algo semelhante à fantasia do detetive, justamente na cor amarela.

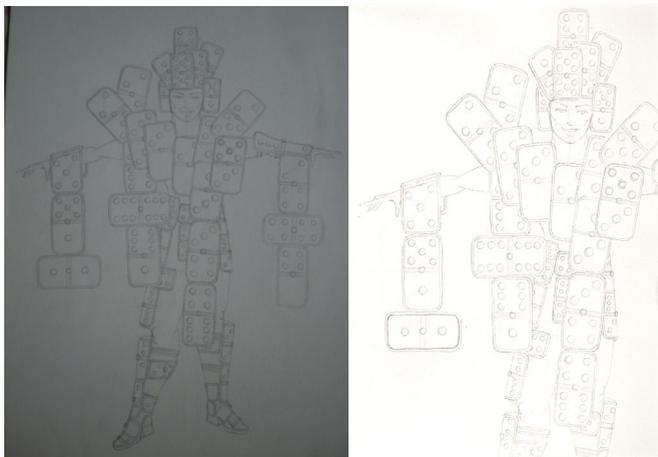
Na avenida, os “Sherlock Holmes” associavam a linguagem carnavalesca (brilho) a características do personagem, como o típico

chapéu e o detalhe xadrez na roupa - comum às indumentárias de inverno utilizadas pelo investigador britânico:



*Componente da Ala do Detetive no desfile da Viradouro – Carnaval 2007
(acervo particular)*

O figurino da ala dos Dominós é outro exemplo de modificações no percurso criativo, conforme imagens que seguem. A primeira versão da fantasia estampava várias peças do jogo:



*Primeira versão da fantasia da ala dos Dominós da Viradouro
– Carnaval 2007 (material fornecido pela assessoria do carnavalesco)*

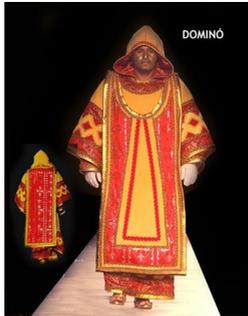
No percurso de construção da obra, várias possibilidades são levantadas e testadas. São feitas avaliações e seleções que provocam modificações e que, por sua vez, geram novas formas. Assim, acontece o que Salles (2004, p. 142) chama de “metamorfose”. É a dinamicidade do movimento criador, que identificamos em nossa pesquisa quando encontramos a segunda versão do figurino da ala dos Dominós.

Outra proposta, agora com menor quantidade de peças do jogo, alguns elementos novos como o chapéu, além da própria indumentária, deu ao figurino uma nova configuração:



*Segunda versão do figurino da ala dos Dominós da Viradouro
– Carnaval 2007 (material fornecido pela assessoria do carnavalesco)*

Neste caso, identificamos novamente a tendência à simplificação de formas no percurso de criação de Paulo Barros. Mas a mudança acontece de forma mais significativa ainda quando verificamos o figurino apresentado no evento de lançamento dos protótipos:



Figurino da ala dos Dominós da Viradouro, apresentado no evento de lançamento dos protótipos (Fonte: www.unidosdoviradouro.com.br)

A fantasia ficou totalmente diferente, sem qualquer indício explícito que remetesse à idéia de dominó. Somente nas fotos do desfile fica clara a proposta do carnavalesco: o dominó havia saído do figurino para virar um adereço nas mãos os monges - personagens historicamente ligados ao jogo de dominós¹:



*Ala dos dominós no desfile da Viradouro– Carnaval 2007
(www.unidosdoviradouro.com.br)*

Desta forma, o carnavalesco inseriu movimento na ala, uma vez que os componentes, por meio de coreografias, realizavam o

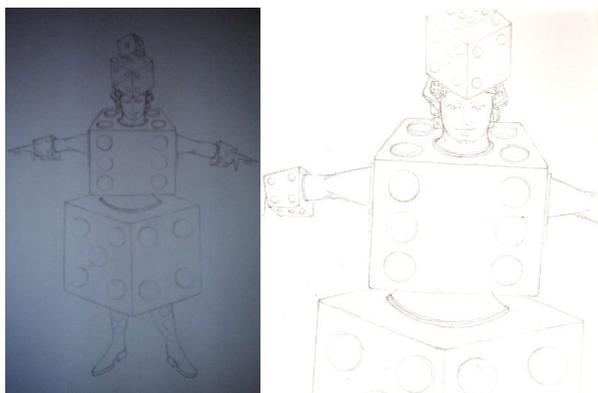
¹ O nome "dominó" teria sua origem na expressão latina *Domino gratias* (graças a Deus). Afirma-se que os religiosos usariam a expressão latina cada vez que faziam uma boa jogada. Disponível em: <http://www.jogos.antigos.nom.br/domino.asp>. Acesso em 24.04.07.

chamado “efeito dominó” com os adereços, garantindo um interessante resultado visual ao desfile:



*Componentes realizando o “efeito dominó” no desfile da Viradouro – Carnaval 2007
(www.unidosdoviradouro.com.br)*

Outro figurino que nos interessou, pela diferença observada entre os rascunhos e o que foi apresentado na Avenida, foi o da ala dos dados. Na versão inicial do figurino, encontrada entre os rascunhos que nos foram oferecidos, o dado aparecia na fantasia em si, apresentando uma forma estática:



*Rascunho do figurino da ala dos Dados da Viradouro – Carnaval 2007
(material fornecido pela assessoria do carnavalesco)*

No desfile, semelhante ao que ocorreu com os dominós, o dado deixa de compor a fantasia para se tornar um adereço nas mãos do “Imperador Júlio César – a quem se atribui a expressão: “*Alea jacta est*” (A sorte está lançada). Numa perfeita sintonia entre imagem e som, os dados eram lançados especialmente com mais vigor quando o samba anunciava: “Vamos mergulhar nesta jogada / A sorte está **lançada**” [grifo nosso], num perfeito diálogo entre linguagens.



*Figurino da ala dos Dados no desfile da Viradouro – Carnaval 2007
(acervo particular)*



*Vista panorâmica da ala dos Dados no desfile da Viradouro – Carnaval 2007
(www.unidosdoviradouro.com.br)*

Novamente, o carnavalesco investiu em um visual dinâmico e com alto grau de informação, que combina signos icônicos (dados) e simbólicos (Júlio César). A observação desses percursos permite-nos

conhecer um pouco mais sobre o projeto de Paulo Barros. Ele busca, em geral, uma comunicação rápida com o público, passando sua mensagem de forma concisa, sem, entretanto, perder neste percurso, a beleza e a criatividade.

É a percepção do artista que o leva a associar elementos distintos e dar-lhes novas significações. A criação configura-se, neste sentido, como um processo de tradução ou transmutação entre o original e aquilo que se quer comunicar. Cavalcanti (1999, p. 50) afirma que:

Os carnavalescos [...] retiram coisas de um mundo esquartejado, convertendo-as em algo diferente. Exaltam ironicamente objetos banais e corriqueiros, que ganham dimensões monumentais. [...] Brincam com a ambigüidade, intrigam, surpreendem.

A recodificação é, portanto, inerente ao processo criador, em que signos são transmutados num movimento progressivo e contínuo, formando novas realidades e ampliando as possibilidades de significação e comunicação. Enfim, uma obra de arte não costuma revelar, em sua concepção final, o complexo caminho de seus bastidores. Sob esta perspectiva é que surgiu o interesse por estudarmos a produção de um desfile carnavalesco – um espetáculo com 80 minutos de duração e quase um ano de elaboração.

REFERÊNCIAS

CAVALCANTI, Maria Laura. *O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

PANICHI, Edina R. P.; CONTANI, Miguel L. *Pedro Nava e a construção do texto*. Londrina: Eduel; São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP: Anablume, 2004.

UNIDOS DO VIRADOURO. *Carnaval 2007*. Disponível em: <http://www.unidosdoviradouro.com.br>

“MORTE DO EU, MORTE DO OUTRO”
NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DA MORTE
NA POESIA DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO”

Waltencir Alves de Oliveira (USP, UBM e UNIFOA)

A poesia de João Cabral de Melo Neto constitui uma das mais significativas produções literárias brasileiras do século XX. Uma poética perpassada por tensões insolúveis sustentadas pela reflexão apurada sobre o modo de dizer aliada ao dizer contundente e preciso. Embora haja em sua obra uma grande diversificação temática acompanhada da exploração de múltiplos recursos, oriundos de tradições culturais diferenciadas, sua poesia tem sido vista, exclusivamente, sob o signo da impessoalidade e do antilirismo.

Interessa apontar que grande parte da Fortuna Crítica do autor divide sua poética em duas vertentes: as “duas águas”. Essa segmentação, reconhecida e nomeada primeiro pelo próprio poeta, quando da publicação do volume homônimo à divisão, *Duas Águas*, de 1956, foi depois incorporada ao vocabulário crítico e jamais discutida em função das obras publicadas no decorrer dos anos 80 e início dos anos 90. Segundo o próprio poeta, esta divisão estabeleceria um corte em sua poesia entre os poemas feitos “*para leitura atenta e reflexiva*”, enfeixados na “primeira água”, e a “*poesia para largos auditórios*”, presente na “segunda água”. A divisão prontamente aceita pelos críticos foi entendida por Campos (1967, p. 88) como sendo ordenada por um critério temático-formal. Segundo ele a “primeira água” seria a dos poemas metalingüísticos, em que se nota o “*descasamento do objeto poemático*”, e a “segunda” seria a dos poemas que “*põe a poesia, uma vez passada pelo crivo dessa crítica, a serviço da comunidade*”. A distinção de Campos não deixou também de, ao reconhecer a divisão, sustentá-la sobre um juízo valorativo que hierarquiza todo o fazer poético cabralino modulado pela reconsideração da linguagem como sendo superior à “*prestação de serviço à comunidade*”, no que a terminologia resguarda de depreciativo. O que faz supor que a “segunda água” seja o espaço de uma poesia menor e rebaixada.

O recorte de sua poesia em duas vertentes, a ausência de estudos que ressignifiquem os contornos de sua poesia a partir da leitura de seus livros posteriores a *Educação pela Pedra*, de 1969, somados a aceitação de que sua poética elegeu dois eixos temáticos centrais: o social e a metalinguagem. Tudo isso tem servido para obscurecer alguns aspectos importantes de sua poesia que ficam ou considerados parcialmente ou desconsiderados por completo.

Pretende-se aqui avaliar as mediações buscadas pelo poeta no tratamento de um tema específico que, mesmo que pontualmente abordado, necessita de uma leitura mais atenta e extensiva. Entre os temas privilegiados pelo poeta é possível incluir a reflexão sobre a morte como presença intermitente que atravessa toda sua poética. São vários os poemas, e muitas vezes livros inteiros, que assinalam a presença da “*indesejada das gentes*” como tema e motivação nuclear da poesia. Para restringir aos exemplos mais explícitos, é possível citar o livro *Morte e Vida Severina* e *Crime na Calle Relator*, além da série de poemas dedicados a cemitérios pernambucanos e espanhóis, no livro *Quaderna* e a peça teatral *Auto do Frade*, poema dedicado a Frei Caneca que se limita a registrar paixão e morte do personagem histórico de Pernambuco.

Importante afirmar, inicialmente, que a tematização da morte na obra parece diluir as fronteiras entre individual e coletivo, engrossando o coro dos versos de *Morte e Vida Severina* “*iguais em tudo e na vida, morremos de morte igual*”. Isso é o que se pode observar, de forma paradigmática, na tessitura do poema “O Exorcismo”, de *Crime na Calle Relator*.

O Exorcismo

Madrid, novecentos e sessenta.
Aconselham-me o Grão-Doutor.
“Sei que escreve: poderei lê-lo?
Senão tudo, o que acha melhor.”
Na outra semana é a resposta.
“Por que tanto da morte escreve?”
Nunca da pessoal,
mas da morte social, do Nordeste.”
“Certo. Mas além do senhor,
muitos nordestinos escrevem.
Ouvi contar da sua região.
Já li algum livro de Freyre.
Seu descrever da morte é exorcismo,

seu discurso assim me parece:
é o pavor da morte, da sua,
que o faz falar da do Nordeste.”

O poema aponta que a intermitência do tema se deve a um desejo, explicitado por um “grão-doutor”, mas não absolutamente consciente do eu-poético, de exorcizar a própria morte, individual e intransferível, escamoteando-a através do registro do destino coletivo dos homens imersos em seu mesmo contexto social e histórico. O livro *Crime na Calle Relator* traz, desde o título, uma referência a um crime localizado em uma rua sevilhana. Somos tentados, então, a supor que se fará o relato de um ou mais crimes ocorridos neste espaço demarcado. Apesar disso o que temos no livro é um conjunto de poemas narrativos, cujos temas aparentemente estão isolados e procuram recriar “*casos e histórias*” reais, contadas ao poeta ou vividas por ele, conforme atesta Oliveira (1994, p. 23).

Escrito no Porto, embora não faça a menor referência a momentos de grande aflição, *Crime na Calle Relator* é publicado em 1987 aqui no Rio. É surpreendente que, em nenhum momento, transpareça qualquer coisa de um período tão difícil. O livro é uma experiência com o poema narrativo, sem usar a técnica do romancista. Todos os fatos narrados são reais, contados por outrem ou de que participou anos e anos atrás.

A impessoalidade, tão reforçada pela crítica nas análises da poética cabralina produzidas até os anos 70, parece ceder espaço para uma poesia que continua pautada pela contenção e pelo rigor formal, mas não se furta a evidenciar a presença do sujeito poético nem de tematizar o universo prosaico dos fatos cotidianos. O próprio poema que abre o livro *Crime na Calle Relator*, e lhe é homônimo, apresenta um relato aparentemente corriqueiro e banal, apesar de apresentar um crime difícil de ser qualificado.

Crime na Calle Relator

Achas que matei minha avó?
O doutor a noite me disse:
ela não passa desta noite;
melhor para ela, tranquilize-se.

À meia-noite ela acordou;
não de todo, a sede somente;
e pediu: *Dáme pronto, hijita,*
una poquita de aguardiente.

Eu tinha só dezesseis anos;

só, em casa com a irmã pequena:
como poder não atender
a ordem da avó de noventa?

Já vi gente ressuscitar
com simples gole de cahaça
e arrancarse por bulerías
gente da mais encorujada.

E mais: se o doutor já dissera
que da noite não passaria
por que negar uma vontade
que a um condenado se faria?

Fui a esse bar do Pumarejo
quase esquina de San Luís;
comprei de fiado uma garrafa
de aguardente (*cazzala* e anís)

que lhe dei cuidadosamente
como uma porção de farmácia,
medida como uma poção,
como não se mede a cachaça;

que lhe dei com colher de chá
como remédio de farmácia:
Hijita, bebí lo bastante,
Disse com ar de comungada.

Logo então voltou a dormir
sorrindo em si como beata,
um semi-sorriso de *gracias*
aos santos óleos da garrafa.

De manhã acordou já morta,
e embora fria e de madeira,
tinha o riso ainda
que a aguardente lhe acendera.

O poema apresenta um tom narrativo evidenciado desde o primeiro verso: uma indagação que interpela o leitor. Acentuando este tom narrativo temos o prosaísmo do texto, repleto de diálogos e de marcadores conversacionais que vão reafirmando o seu caráter oral e pontuando a progressão temporal da narrativa (“*À meia-noite*”; “*Eu tinha só dezesseis anos*”; “*Já vi*”; “*E mais*”; “*Logo então*”; “*De manhã*”).

O intervalo de tempo total da narrativa inscrita no poema é igual à passagem de uma noite completa até a manhã, período em que se perfaz o processo de caminhar da vida para a morte. O relato que deveria ser revestido de um caráter agônico – trata-se da última noite da avó de uma moça sozinha – assume, no entanto, um tom redentor, uma vez que é concedida à avó uma morte tranqüila e “*sorri-dente*”.

A indagação inicial apresentaria o poema como a confissão de um crime. A seqüência dos fatos permite avaliar e julgar o crime especulado: uma possível eutanásia, ou, nada mais, do que a assistência aos instantes finais de agonia, em que se concede à moribunda o seu último desejo. A dubiedade do relato, garantida, até mesmo pela possível inocência da menina, é a todo tempo preservada. Até mesmo a aguardente é convertida em remédio e em extrema-unção, último ritual de um credo que garante boa-morte e salvação à agonizante.

Confere-se à aguardente um duplo caráter: é remédio do corpo e lenitivo da alma, no instante de eles se desprenderem: “*como remédio de farmácia*”/ “*disse com ar de comungada*”. Ou seja, a cachaa – ao mesmo tempo água e ardente – é o foco de toda ambigüidade do poema: se ela for considerada um remédio – que acena com a possibilidade de restabelecimento, conforme apresenta a quarta estrofe – não há como negar à menina sua absolvição do crime; caso seja vista como última comunhão, temos um gesto premeditado de precipitar a morte da avó.

Não se pode deixar de mencionar que neta e avó – literalmente – não falam a mesma língua, sinalizando um descompasso, acentuado pela condição delas oposta em todos os aspectos. Uma se encontra na puberdade, “*tinha só dezesseis anos*”, a outra estava no estágio final da vida, noventa anos. Afora isso, a relação de respeito e primazia que parece respeitada, uma vez que a menina não se sentiu apta a desacatar a ordem da avó, é subvertida, conferindo a mais nova o poder decisório de prolongar ou encurtar a vida. Isto é reforçado, ainda, pela própria ação da moça, ou médica-enfermeira que aplica o remédio curador ou sacerdotisa que ministra a extrema-unção. Em ambas as acepções fica assegurada a ela uma posição hierárquica superior à da avó, em um claro sinal de que a morte subjuga a ordem da vida e a transpõe. Importa ainda perceber que o poder da

moça advém de uma garrafa cujo conteúdo mágico e transformador assume as feições de poção. Villaça (1996, p. 169) aponta em relação ao poema que

O ressaltante realismo de “embora fria e de madeira” (atento ao quadro materialista da morte física) é, por sua vez, ressaltado pelo “riso ainda/ que a aguardente lhe acendera” (expressão na qual a química da cachaça eleva-se ao símbolo do *acender* : calor e luz conservados): donde o réquiem iluminado por um intrigante sentido de triunfo.

Conforme se pode observar, preserva-se em cada traço do poema um sentido fronteiro entre morte e vida, do mesmo modo como morte e vida estão em tensão insolúvel e perene em um poema como *Morte e Vida Severina*, aqui também na face da morte fez-se antever a vida, conservada pela cachaça e nutrida por ela. E essa junção entre a frieza geométrica da utilização crítica da linguagem (“*fria e de madeira*”) e o oferecimento dessa mesma linguagem para a tematização do outro e da subjetividade, ainda que contida, está na base do que Alcides Villaça nomeou de limite e expansão da poesia cabralina. Para ele, há na obra do poeta um constante entrechoque entre dois pólos, corroborando, ao meu ver, com a idéia de que seria impossível a divisão de sua poesia em duas vertentes, mas sim a aceitação de que a tensão de sua poesia resulta, justamente, de um diálogo constante e entranhado em cada texto ou livro. Importa, ainda mencionar, que Alcides Villaça reforça essa idéia indicando que o choque constante entre morte e vida seria um dos pilares dessa “*fronteira recortada*” entre os movimentos antagônicos da poética cabralina.

Constata-se, assim, uma problemática representação da realidade na obra de João Cabral, que, primeiro, impôs a “*depuração*” da linguagem, impeliu a poesia a assumir um comprometimento ético na incorporação do regional e convocou, por último, o autobiográfico, a tomada de posição do sujeito, que não cedeu a ela de forma passiva, mas a matizou através de um hábil exercício que conjugou o eu ao coletivo.

Morin (1970) indica que a representação da morte no ocidente assinala uma complexa articulação entre as noções de indivíduo e de espécie, ao apontar que a aceitação, “*domesticação*”, da morte natural pelo indivíduo está fortemente relacionada com a sobrevivência, ou renascimento, dele na espécie preservada, garantindo uma conti-

nuidade na descontinuidade. Essa conjunção me parece muito significativa para analisar uma poesia que já assinalou que “*é o pavor da morte, da sua / que o faz falar da do Nordeste*”, indicando que há uma ponte entre a morte social, tão bem descrita em seus vários matices em *Morte e Vida Severina*, e a morte do eu. Ou seja a carga negativa da própria morte não parece encontrar meios de ser atenuada pela idéia de continuação da espécie, a todo momento, perturbada pela iminência de uma “*ave-bala*” ou pela inclemência da fome que a tudo corrói e contamina. E se a morte intermitente do outro, do social/ coletivo, é o ruído constante que impede a sobrevivência da espécie, ela é também o tema recorrente que obriga a ocultação do individual no coletivo e a impossibilidade de recortar as fronteiras que separam o eu do nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPOS, Haroldo: O geômetra engajado. *Metalinguagem*. Petrópolis: Vozes. 1967.

MEYER, Marlyse. Mortes Severinas. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1992.

MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

OLIVEIRA, Marly de. Breve Introdução a uma leitura de sua obra. **In:** MELO NETO, João Cabral de: *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite na poesia de João Cabral. **In:** BOSI, Alfredo (org.): *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática. 1996.

MORIN, Edgar: *L’homme et la mort*. Paris: Seuil. 1970.

**O FINO DA BOSSA-NOVA
E SEUS DIVERSOS MOVIMENTOS
UMA NOVA IDENTIDADE CULTURAL
NO CENÁRIO BRASILEIRO**

Manuela Chagas Manhães (FERLAGOS E UNESA)
manuelachagas@zipmail.com.br

INTRODUÇÃO

Segundo Caldas (2005), com o fim do Estado Novo – período em que o país viveu uma experiência ruim com a política autoritária e a repressão implacável, a qual vigiava de perto a música popular –, a cultura brasileira, a partir de 1945, estaria livre da censura pelo menos até 1969, quando o AI- 5 retoma o mesmo clima de horror do DIP. É neste espaço de tempo que surge o movimento Bossa-nova, numa realidade sócio-política e econômica diferente com o advento do governo de JK (1956-1961), que tinha um projeto político para o Brasil muito claro: avançar “cinquenta anos em cinco”. Os reflexos destas transformações tiveram forte ressonância na cultura lúdica de nosso país, particularmente, na música popular brasileira com a Bossa-nova, que mudaria de forma definitiva a trajetória da música popular brasileira.

Nesse âmbito, em 1958, compositores, cantores, instrumentistas e músicos, de modo geral, que co-participaram de uma mesma concepção no que se refere à renovação do nosso imaginário, passaram a se agrupar, dando origem a um *verdadeiro movimento cultural urbano*, que ficou conhecido como Bossa-nova. Como Caldas (2005) afirma, um novo ritmo de música, batidas sutis no violão, acordes, dissonâncias, arranjos musicais sofisticados e uma nova forma de interpretar o samba. A televisão, apesar de ser uma criança em nosso país neste período, daria um grande impulso aos meios de comunicação de massa, especialmente no meio urbano. Um movimento que inicialmente caracterizou como um movimento artístico-musical da zona sul carioca (Caldas, 2005, p. 78). É neste contexto, que certo número de artistas iriam se reunir entre outros, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Roberto Menescal, Nara Leão, João Gilberto, Elizete Cardoso, Ronaldo Bôscoli, Silvia Teles, Johnny Alf, Carlos Lira,

Baden Powell, Newton Mendonça, Edu Lobo, Dolores Duran, Chico Buarque, Marília Medalha, Gilberto Gil etc., compartilhando de uma mesma concepção cultural, social, ideológica e, principalmente, estética.

Na Bossa-nova, procura-se integrar a melodia, harmonia e contraponto na realização da obra, de uma maneira a não se permitir a prevalência de qualquer deles somente pela existência do parâmetro posto em evidência (...) o cantor não mais se opõe como solista à orquestra. Ambos se integram se conciliam, sem apresentarem elementos de contraste (Campos, 2005, p. 22).

De acordo com Campos (2005), a Bossa-nova expandiu-se em suas relações para públicos maiores, inicialmente através de gravações, rádios e TV, ou seja, através dos meios de comunicação de massa, e, em seguida, em contato direto com auditórios: a princípio, em pequenas apresentações organizadas pelos estudantes (na maioria, universitários). Neste primeiro momento, abriu-se um contato amplo e direto entre a Bossa-nova e o público. Ou seja, sucesso da Bossa não iria depender apenas das canções bem construídas por seus compositores, músicos, cantores, intérpretes, mas também da indústria cultural discográfica e dos veículos de comunicação de massa. Isso significa dizer que houve um maior acesso ao público, transformando-a num movimento de âmbito nacional, um marco daquele período de “crescimento” que o país estava vivendo que teria consequências, nas diversas formas de interação social, inclusive no meio artístico, e conseqüentemente, entre a arte, de forma geral, e os indivíduos que tivessem acesso a mesma.

DESENVOLVIMENTO

Bossa-nova: Uma Nova Identidade Cultural No Cenário Sócio-Cultural Brasileiro

A construção do movimento que foi a Bossa-nova representa uma ruptura sociocultural com o tipo de música que se fazia assim como a necessidade de existir um *showman*, não demonstrando, desta maneira, a importância dos músicos e as demais relações dos bastidores. Houve uma tentativa de dar à canção brasileira não só a função lúdica, refletindo os valores da sociedade vigente neste período e os atores sociais (músicos, compositores, intérpretes), que estão im-

buídos de uma inquietação comum que resultou em um projeto estético. Portanto, estes atores sociais estavam intimamente envolvidos na estrutura de um movimento cultural renovador. Por conseguinte este movimento teria dois momentos, num primeiro à alusão ao Rio, algumas vezes com certo tom irônico, e, num segundo daria ramificações a outros movimentos, partindo de sua estética e produção poética musical (utilização de universos simbólicos e figuras de linguagem, em especial, metafóricos e analógicos).

Neste segundo momento Bossa-novista é perceptível à presença da indústria cultural no Brasil, teria canções mais politizadas, ideológicas e hedonistas. Ou seja, inerente à existência humana, algo que fosse universal e que trouxesse representatividade para a vida das pessoas, em diversos aspectos. O primeiro momento da Bossa influenciaria, segundo Campos (2005) e Caldas (2005), o que foi denominado segundo momento da Bossa-nova (período contemporâneo a ela), representado pelo advento de grandes festivais, das canções de protesto e da Tropicália. Passaria a se trabalhar com a linguagem poética, realizando um artesanato das palavras. Isso representou um convite ao diálogo entre os artistas, a realidade sócio-cultural da sociedade e o público, os grupos sociais através da linguagem artística, edificando uma nova forma de fazer canções na realidade social brasileira.

Logo, a partir desse movimento que foi a Bossa-nova, a elite cultural e os diversos círculos sociais (artistas, classe média, estudantes universitários etc.) que tiveram contato com a Bossa-nova passaram a perceber o hedonismo e a formação de uma consciência social e ideológica de uma maneira própria, e confirma a sua base a partir do cotidiano e dos paradigmas vigentes na sociedade, assim como suas rupturas. Neste sentido, a música é um veículo de formação de uma identidade cultural que se difunde posteriormente em âmbito nacional e confirma a força criadora do seu local de origem: Rio de Janeiro. Este primeiro momento da *Bossa-nova* foi essencial na sua dinâmica influenciadora de diversos outros movimentos que surgiram em seguida, partindo do princípio que a índole criadora da Bossa-nova se constitui como verdadeiro manifesto de intenções estéticas.

As representações que envolvem a experiência vivenciada pelos atores sociais constituem a base de uma análise aprofundada dos

meios em que os indivíduos utilizam a linguagem para manifestarem-se em sociedade (comunicação) construindo todo o edifício das diversas áreas d cultura (criação) e avaliando a eficácia e a validade desses sistemas de códigos e universos simbólicos (crítica), podendo, então, demonstrar o hibridismo cultural, a diversidade da linguagem estética, especialmente a poético-musical, na formação de representações sociais, identidade sócio-político-cultural e os complexos sistemas de comunicação humana deste período histórico.

As Fases da Linguagem Poético-Musical da Bossa-nova

Partindo da utilização da linguagem verbal, formam-se as significações, símbolos que mediam a relação do sujeito com o mundo. Os aspectos escolhidos são de acordo com a localização na estrutura social e ciclos sociais e também em virtude de suas idiossincrasias individuais, cujo fundamento se concentra na bibliografia de cada um. Isso é um processo que auxilia na formação da identidade dos membros, grupos no organismo social.

A sociedade, a identidade e a realidade cristalizam-se subjetivamente no mesmo processo de interiorização. Esta cristalização ocorre juntamente com a interiorização da linguagem. De fato, por motivos evidentes à vista das precedentes observações sobre a linguagem, esta constitui o mais importante conteúdo e o mais importante instrumento da socialização (Beger & Luckmann, 1985, p. 179).

A relatividade deve estar presente, afinal estamos tratando de contextos sócio-culturais diversos, que trazem no seu âmago um complexo sistema de representações, identidades e particularidades. Há uma transmissão de certa visão de mundo que exprime representações individuais e sociais que transcendem a situação imediata, inscrevendo-se no patrimônio cultural coletivo, e numa comunhão de sentimentos que será reduzida no cotidiano de cada indivíduo.

Neste aspecto, para Berger & Luckmann (1985), a criação de um movimento cultural artístico tem correspondência com o processo de socialização e com certa necessidade de representação de mundo além de um sistema de símbolos. Esta correspondência está condicionada à subjetividade e a toda uma forma de perceber a vida. Com isso, podemos verificar que o discurso é coextensivo à própria vida social, pois, além de provocar comunicação entre os atores soci-

ais, há uma interlocução que passa a ter uma forma de expor símbolos, representações e valores da vida cotidiana, ou seja, o discurso do movimento cultural torna-se uma expressão das relações sociais e das diversas engrenagens que compõem os grupos sociais e seu íntimo entrelaçamento.

Por conseguinte, a linguagem poético-musical da Bossa-nova segundo Campos (2005), tem uma divisão em dois momentos distintos. Num primeiro momento referia-se a uma alusão ao Rio de Janeiro. Ainda não tinha as questões políticas. Esta fase teria um tom coloquial da narrativa, uma linguagem simples, construída a partir de elementos cotidianos da vida urbana, que, às vezes, revela uma malícia, um humor, uma gozação e por outras um tom melancólico, afetivo, intimista, socialmente participante, com tom de protesto, mas sem demagogias, dramaticidades (Campos, 2005).

A segunda fase da Bossa-nova surgiu num contexto em que é perceptível a presença da indústria cultural no Brasil com uma infraestrutura bem organizada para o consumo. É neste contexto que Caldas (2005, p. 94-95), por sua vez, afirma que é dentro de uma lógica de mercado que, ironicamente surgiria o segmento de esquerda da música popular brasileira, como ramificação do primeiro momento da Bossa-nova, mais politizada em seu discurso. Ou seja, este segundo momento Bossa-novista localiza-se numa fase em que a modernização do capitalismo no Brasil está se consolidando. As décadas de 60 e 70 foram definidas pela consolidação de um mercado de bens culturais (Ortiz, 1989, p. 45).

Neste segundo momento os jovens artistas não tinham apenas objetivos profissionais; existiam propósitos bem intencionados e nobres quanto a sua profissão. Houve uma tentativa de dar a canção popular não só uma função lúdica, mas também algo que fosse inerente à existência humana: os dramas, a alegria, a tristeza, o prazer, a ideologia, enfim, algo que fosse universal e não particular, de experiências individuais, mas sim universal estaria sendo trabalhado na sua linguagem poética.

Neste aspecto, o desenvolvimento do mundo textual, ou melhor, do artesanato de palavras que se edificou, exigiu sistemas de novos meios de expressão e comunicação a partir da realidade socio-política que se estava vivenciando. Para Fischer (1976) a linguagem

coloca tudo em termos de razão. Entretanto, o artista, com suas analogias, coloca tudo em termos de significação. Isso representou um convite entre os artistas e o público, o artista e os grupos sociais e o artista e a sociedade (de forma geral) através da linguagem artística. A linguagem metafórica nessa conjuntura foi mais um meio de expressão, como imagem da realidade e repleta de significados pra cada sujeito social que viesse a ter contato com ela, contribuindo para a formação de uma identidade cultural-coletiva dentro do cenário brasileiro. Um caminho sem volta para a forma de se fazer a arte musical seria tomado pelos diversos participantes da música popular brasileira a partir do fino da bossa.

Assim, podemos verificar que a criação poético-musical da Bossa-nova foi coextensiva a própria vida social em ambas as fases, trazendo impulsos e necessidades de expressão, de comunicação e integração à vida cotidiana. Adquirem um sentido expressivo atuante, necessário, fundindo-se ao complexo de relações e instituições a que chamamos de sociedade. A produção dos artistas que estavam inseridos neste movimento sócio-cultural e político fomentou a construção social de uma identidade cultural, por meio da dialética entre o artista com a linguagem artística que passou a se processar na realidade social brasileira.

Sujeito Social Pós-Moderno, Contexto Sócio-Cultural e Identidade Cultural

O sujeito pós-moderno tem como marca a fluidez da identidade. Desse modo, ele é composto não de uma única, mas de diversas variantes, as quais, muitas vezes, são contraditórias e divergentes e com denominadores comuns entre seus ciclos sociais, o que possibilita ao sujeito da pós-modernidade um maior fluxo.

Então, podemos observar a importância da formação da identidade. É a identidade que diferencia os indivíduos, o que os caracteriza como sujeito social, pessoa, ou como um membro pertencente a um grupo social. Ela é definida pelos conjuntos de atribuições de papéis sociais que todos nós desempenhamos em nosso dia-a-dia e é determinada pelas condições sócio-culturais que são decorrentes da produção social, econômica, histórica, pelos nossos ideais e compor-

tamentos, e, claro, pelos ciclos sociais que venhamos a frequentar, participar. Neste aspecto, estamos identificando um sistema antro-possociocultural que, fomenta uma formação de diversas identidades culturais, mais especificamente, na sociedade brasileira pós década de 50.

Quando nos referimos, no caso, à identidade cultural referimo-nos ao sentimento de pertencer a uma cultura específica que está em nosso meio, com a qual convivemos e através da qual absorvemos valores, costumes, regras, ideologias, paradigmas na dinâmica dos interlocutores ao longo de nossas vidas. Por isso, é importante salientar que esta identidade não é uma identidade natural, herdada biologicamente, mas sim, uma identidade construída, que faz parte de nossa herança cultural. Hall (2002, p. 15) nesse âmbito diz que “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza todas as nossas ações, quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Para Hall (2002) a identidade muda segundo a forma como o sujeito é representado e segundo o contexto social em que está inserido. Isso nos leva a pensar que a formação da identidade está diretamente relacionada ao contexto sócio-cultural e, conseqüentemente, está imersa de valores, regras, sanções, diferenças e divergências, ou seja, de acordo com um sistema de símbolos e representações que recaem sobre o cotidiano.

Lopes (2003), por sua vez, trata a identidade e o sujeito pós-moderno como um processo sócio-construtivista, percebe-se que ambos são construções sociais, não propriedades privadas de indivíduos, mas compartilhadas. É uma relação mantida com interlocutores e, conseqüentemente, por meio do discurso, sendo este considerado como a base de um espaço de construção destas identidades sociais, culturais, ideológicas, que, no nosso caso, os artistas ajudaram a promover. Assim, podemos concordar com Lopes (2003, p. 8), quando ele afirma:

Os objetos sociais não são dados no mundo ma são construídos, negociados, reformulados, modelados e organizados pelos seres humanos (...) como agentes sociais ativos estamos implicados no conhecimento que produzimos na linguagem que usamos.

Temos, então, um contexto formado por muitas instituições e identidades culturais organizadas pela experiência humana que está repleta de valores e que segue, muitas vezes, um padrão de vida, o qual existe antes mesmo do nascimento do indivíduo. Nascermos dentro de uma cultura e a aprendemos como certa. Como escreve Geertz (1978, p. 58) ao falar desta dependência do homem a cultura: “a cultura, a totalidade acumulada de tais padrões, não é apenas um ornamento da existência humana, mas uma condição essencial para ela, a principal base de sua especificidade”.

A partir de tal fato, a linguagem será mediadora de todas as relações mantidas em nossa vida por ser o meio de expressão e comunicação estabelecido pelas conjunturas sociais (estruturas internas) políticas (poder ideológico), históricas (fatores cronotópicos) e culturais (identidades). Ela favorecerá para uma espécie de junção entre a experiência vivida e a formulação da própria linguagem, no nosso caso, artístico-musical-subjetiva com características históricas relacionadas à cotidianidade.

O artista sendo capaz de traduzir essa realidade em que vive está imbuído de idéias, valores e emoções, de padrões culturais, deparando-se com características sociais e com práticas culturais, as quais são essenciais para a existência humana e que através de sua liturgia e das relações sociais que mantêm, podem transcender o tempo quando são utilizadas para a produção de uma expressão cultural e, conseqüentemente, tendo uma ação transformadora que tem como resultado uma nova identidade cultural.

Assim, sendo a cultura um sistema que assegura as mudanças segundo a inserção de seus sujeitos na cotidianidade, ela deve estar articulada ao sistema social, para que haja a expressão de uma identidade coletiva cultural. Neste aspecto, Murin (2008, 79) nos diz que temos uma relação entre os artistas e os aspectos estruturais socioculturais, entre o artista e o ambiente histórico-geográfico, entre o artista e os ciclos sociais, ou seja, a relação entre a linguagem (comunicação) e o influxo exercido pelos valores sociais, ideologias, desejos de mudanças e sistemas de comunicação, que nele se transmutam em conteúdo e forma;criador de uma unidade sócio-cultural inseparável. Portanto, é dessa maneira que a Bossa-nova torna-se um marco, como expressão de valores cotidianos da sociedade, à princípio carioca,

transcendendo esse grupo social, para, então, transformar-se num referencial para os demais movimentos culturais que surgiram pós Bossa-nova, buscando a formação e estruturação de novos paradigmas e expressões da realidade brasileira, num âmbito nacional.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do que foi visto, percebe-se que a Bossa-nova, na verdade, tornou-se um marco no final da década de 50 por promover no meio musical-cultural uma nova estética e um movimento cultural urbano.

Sendo, então, a Bossa-nova mais do que um pensamento positivo, seria considerado como um estilo musical que originalmente foi voltado para o detalhe, trouxe revoluções como, por exemplo, à representação gráfica dos discos e as fichas técnicas. Foi, dessa forma, o princípio de uma música nacional universal por diversos artistas. Há uma verdadeira solidariedade e cooperação entre os participantes, caracterizando a construção da consciência coletiva entre os integrantes do movimento como para a sociedade.

A Bossa-nova integra a melodia, a harmonia e contraponto na realização da obra não existindo prevalência de nenhum participante, mas, ao contrário, permitindo uma conciliação entre todos os membros envolvidos.

Há influências concretas exercidas pelos fatores sócio-culturais. Pode-se dizer que estes fatores se ligam à estrutura social, aos valores ideológicos e estéticos, às técnicas de comunicação. Neste sentido, a arte demonstra ter uma função não só lúdica e hedonista, mas também de cunho social, dependendo de fatores que permeiam o meio em que foram e serão expressas através da linguagem artística e tem como consequência a produção sobre os indivíduos um efeito prático, modificando sua conduta e concepção de mundo, ou reforçando os valores sócio-culturais. Dessa maneira, há um movimento dialético que engloba a linguagem artística e a sociedade num vasto sistema solidário de influência individuais (biografias) e coletivas que são recíprocas.

Desse modo, é perceptível que a identidade de um sujeito social seja consideravelmente delineada, no sentido de representar a realidade objetiva na qual está localizada. Em outras palavras: cada pessoa é mais ou menos aquilo que se supõe que seja, quando consideramos a condição de socialização que produz tal identidade ou identidades.

Portanto, é dessa maneira, que a Bossa-nova tornou-se um marco como expressão de valores cotidianos da sociedade, transformando-se o ponto referencial pra os demais movimentos artístico-musicais que surgiram após este primeiro momento, em que se utiliza do artesanato de palavras, analogias e rupturas estéticas para promover na sociedade, de uma maneira geral, uma tomada de consciência através da arte. Não mais seria a arte pela arte, mas sim a arte com uma função social, histórica no cenário brasileiro.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA

BEGER, Peter L. & LUCKMANN, Thomas. *A construção social da realidade: Tratado de Sociologia do Conhecimento*. 22ª ed. Trad.: Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis: Vozes, 1985.

CALDAS, Waldenyr. *A cultura político-musical brasileira*. São Paulo: Musa, 2005.

———. *Iniciação à música popular brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 8ª ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da Bossa-nova*. 3ª ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

FISCHER, Ernest. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7ª ed. Trad: Tomas Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

———. *A questão da identidade cultural*. 7ª ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor e sociedade*. 2ª ed. Coleção leitura e Crítica. Trad.: Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MURIN, Edgar. *Cultura de massa no século XX*. Vol. II: Necrose. Trad: Agenor Soares Santos. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

ORTIZ, Renata. *A moderna tradição brasileira*. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.

O MISTÉRIO DA ÁRVORE E ALGUMAS IMAGENS RECORRENTES NA OBRA DE BRANDÃO

Eloísa Porto Corrêa (UERJ/UFRJ/USS)
eloisaporto@globocom

Raul Brandão se ocupou de grandes *contradições* inerentes à existência, ao humano, à humanidade ou “da junção ou mesmo da coincidência dos contrários” (Viçoso, 1999, p. 12) no humano e no mundo. Sem dúvida, esta coincidência de contrários na obra brandoniana faz com que ela aborde ou antecipe traços e temáticas caras a correntes estéticas tão diversas e, por vezes, antagônicas ou concorrentes, como as contemporâneas simbolista e decadentista e as oitocentistas estéticas romântica e naturalista; e antecipe traços e temáticas posteriormente caras a neo-realistas, a existencialistas e a surrealistas. A ficção brandoniana, por isso, aborda ou abarca questões humanas e intimistas, sem se furtar às sociais, explorando e problematizando tanto a situação individual dos humildes, quanto a sócio-cultural, em relacionamentos interpessoais e entre os grupos em que se inserem personagens e narradores, abordando a incontornável tragédia humana, sem a ela se conformar, problematizando-a. Por isso, carrega as “marcas da erosão da narrativa canônica”, como forma de resistência à “morte do sentido (a in-significância)” e busca dessa “possível (desejável) ressurreição do sentido (a significância)”, (re)criando o “romance possível”, numa “fusão do lirismo, do romanesco e do drama cósmico”, entre “a decadência e a contra-decadência, o artificial e o natural, o simulacro e o sonho, a superfície e o interior (símbolo, arquétipo, reminiscência), o riso e a melancolia, o eu e o outro” (Viçoso, 1999, p. 16-39).

Segundo Bronislaw Geremek:

(...) Desprovido dos laços materiais e dos comprometimentos da propriedade, o miserável expressa um conhecimento universal da verdade sobre a existência humana, esquecida por todos. É também portador da imagem e da voz de baixo, dos níveis inferiores da sociedade e da cultura populares. (Geremek, 1995, p. 7)

Talvez por isso haja tamanha *afetividade* para com o pobre na narrativa brandoniana, pois, através dessas figuras humildes, predominantes na sua obra, investiga-se primeiramente algo que está para

além das convenções sociais e da matéria, a misteriosa existência, e, paralelamente, é claro, passa-se por complicações materiais, sociais e culturais. Aproximando-se do pobre e através dele, pretende-se estar mais próximo desse “conhecimento universal”, dessa “verdade” essencial, um conhecimento que não é só histórico e cultural; e que, por isso, é buscado entre aqueles que se furtaram ao materialismo ou aos quais foi negado o material.

Por outro lado, o pobre “também parece refletir, como num espelho côncavo, os problemas da sociedade dos homens de bem”, por isso “suscita enorme interesse, tanto por mostrar um meio esotérico e exótico”, como pelo fato de se encontrar no miserável a “negação do sistema vigente de normas e comportamentos” (Geremek, 1995, p. 7). Está aí a dupla ou tripla articulação dos humildes na literatura brandoniana: indagação existencial, negação dos paradigmas vigentes e problematização social, compondo chocantes quadros em que o claro e o escuro contrastam, em que se confrontam os pobres e a chamada “sociedade dos homens de bem” (Geremek, 1995, p. 7). Está aí também a origem não somente da poética da afetividade aos humildes, como também da estética do horror nas paisagens de suas narrativas.

No conto *O Mistério da Árvore*, dois mendigos representam a alegria, a pureza e a afetividade em oposição a um cenário grotesco, escuro, degradante e degradado pela ação de um Rei tirano e perverso. Está configurada e exemplificada, em linhas gerais, a segunda fase artística de Brandão, a do “claro-escuro pesadelo”: “ignorando o que se passava em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos... (...) A árvore onde os dois haviam sido enforcados, mal se distinguia no escuro; mas de lá vinha um frêmito, a sua agonia talvez, e uma claridade, os seus corpos decerto. Em vão reduzira tudo a cinzas.” (OMA, p. 99-102). O amor entre os dois mendigos é luminoso, mas não o suficiente para os salvar dos desmandos do déspota. A afetividade entre os mendigos contrasta com a perversidade do Rei, o amor luminoso entre os dois contrasta com o cenário pintado em tons de cinza e negro. A vivacidade do casal até revigora um pouco o cenário morto por onde passa, mas não é suficiente para redimir nem o Rei e nem aquele reino.

O *horror* inexpugnável e persistente, presente no conto de Brandão, corrobora a idéia, exposta por Walter Falk, de que

Todo lo que es sigue siendo eternamente lo que es”, “todo se ha de repetir indefinidamente de idéntica forma, el mismo placer e el mismo tormento. Esto es terrible, puesto que la vida está impregnada de horror” (Falk, s/d, p. 43).

O crítico, ao estudar *Impresionismo y Expresionismo: dolor e transformación en Rilke, Kafka, Trakl*, mostra a importância da dor e do horror na transição da estética impressionista para a expressionista.

Por outro lado, não é apenas o horror e a dor que se perpetuam ciclicamente no mundo, apesar de todas as adversidades e hostilidades, os mendigos também existiram, porque “a pesar de lo horrible, y quizá debido a ello, la vida es hermosa”. Um é a condição para a existência do outro, portanto, dor e prazer, horror e atração:

(...) no hay a la postre nada tan importante para los hombres como aceptar la vida com todo lo que ella trae consigo. No hay que quejarse, ni eludir el dolor del mundo, sino desearlo. Entonces se probará que del dolor brota continuamente placer, pues el que desea el dolor se siente superior a él en su voluntad y por ello experimenta el placer del poder justamente em el dolor. (Falk, s/d, p. 43-44)

Só do contraste e do confronto entre os dois se apreendem e distinguem dor e prazer, horror e atração, desejo e repulsa; por isso o expressionista aprecia a dor, o feio, o horror, o pesado e os confronta com seus opostos.

Contraponto dos pobres nessa narrativa curta, o rei é um misto de *dândi* e vampiro decadentista, que se alimenta e eterniza da extinção de toda a vida que circunda seu Castelo, levando existência estéril e destrutiva, como a morte em vida: “No silêncio tumular do Palácio os passos do Rei ecoavam pelos corredores desertos (...) Não podia amar. Nem a voluptuosidade, nem o ideal, nem o amor, nem a carne láctea das mulheres” (*OMA*, p. 99-102). Como o vampiro mantém seu poder “há séculos”, tirando a vida alheia e, uma vez morto-vivo ou morto em vida, melancólico, não espera nada além de sustento. A morte foi um tema largamente abordado também pelos expressionistas, como se pode observar nas telas *Pirâmide de Crânios* (1898-1900), de Cézanne, e *Natureza Morta com Flores*, de Van Gogh, em que se empilham objetos que simbolizam a morte de entes

humanos e naturais, como as flores cortadas e as cores vermelha e negra, contrastando com tons claros e luminosos.

O rei, como o *dândi*, é elitista, “aspira à insensibilidade”, mostra-se dono de uma “modéstia mesclada de pudor aristocrático” e de uma “quintessência de caráter e uma compreensão sutil de todo mecanismo moral deste mundo”, mas “é entediado, ou finge sê-lo, por política e razão de casta” (Baudelaire, 1995, p. 854). Essa é também a postura do Rei, sabedor de que a morte é inevitável ao mortal, antecipa-a a todos, mas está acima da morte e, impiedoso, olha de cima de sua imortalidade a vida medíocre da turba mesquinha (“mendigos”), com um misto de inveja e desprezo por todos os mortais que aniquila, vegetais ou animais, todos abaixo dele na hierarquia social: “extrai fantasmagoria da natureza” (Baudelaire, 1995, p. 859). Mas, diferentemente do *dândi*, que não é necessariamente um tirano, esse rei se mostra déspota e autoritário e encontra vigor para oprimir o amor e a luz, que lhe incomodam.

A postura do *dândi* não é muito recorrente na obra de Raul Brandão, porque os narradores são sensíveis demais com relação aos dramas populares, muitas vezes identificando-se mesmo como uma figura do povo, como é o caso do narrador de *Os Pobres*. Mas, assim como o *dândi*, muitos narradores e alguns personagens brandonianos se apresentam entediados diante da mesmice social e das distorções morais e éticas, bem como demonstram uma mundividência e uma capacidade de desvendamento dos mecanismos sociais acima da média, mesmo que nem sempre tenham as respostas para as indagações que formulam, demonstram uma inclinação filosófica invulgar, que se destaca da multidão.

O Castelo desse Rei é uma cripta, uma tumba de mármore, escura, que guarda a solidão estéril e morta ou mórbida daquele que se alimenta das vidas alheias: “o Palácio Real, construído num bloco de pedra escura, e só o Rei, de alma igual à sua alma, nua e trágica, se pusera a amar a árvore triste que havia séculos servia de força” (OMA, p. 99-102).

Outros personagens masculinos que, como o Rei desse conto, sugam “energia vital” de outros personagens surgirão na obra de Raul Brandão, como alguns ladrões de *Os Pobres*. Todos figuras menos vampírescas, como o burguês mercenário Belisário ou o Anacleto de

A Farsa, que também se alimenta de morte, até arruinar-se com a morte da esposa e a descoberta da traição. Mas, esse Rei de *O Mistério da Árvore* é o mais evidente exemplo de vampirismo decadentista da obra de Raul Brandão.

O narrador olha tudo entre contemplativo e comovido com a situação dos miseráveis “mendigos” e até com a do solitário Rei. Comovido com a felicidade pateticamente ingênua dos mendigos. Comovido com a infelicidade, solidão e danação perpétua do Rei, preso à morte em vida. Estarrecido está o narrador com a perversidade, a crueldade, a covardia e a incapacidade do Rei de buscar para si o amor que inveja, julgando mais fácil destruí-lo: “Noite negra, o Rei subiu sozinho ao terraço. Restos de núvens, restos de mantos esfarapados arrastavam-se pelo céu. A árvore onde os dois haviam sido enforcados, mal se distinguia no escuro (OMA, p. 99-102)”.

Os narradores pasmam-se diante da danação de personagens ávidos pelo desejo de ascensão, como na *Farsa*; de desvalidos explorados e perversos, como em *Os Pobres*; ou de figuras calculistas que espreitam e são espreitadas, como as de *Húmus*. A figura do narrador apaixonado e comovido, em deambulações discursivas, é sem dúvida bastante recorrente entre os narradores da obra de Brandão. Difícil é encontrar um narrador brandoniano que não fique emocionado com o espetáculo das misérias humanas, com o martírio da turba mesquinha, sofredora e digna de piedade, desprovida de heroísmo e de possibilidades revolucionárias, de onde dificilmente sairá um “herói clássico” (Kothe, 1987), mas apenas pobres, ladrões, prostitutas, domésticas, mendigos, trabalhadores comuns, personagens da turba que podem suscitar ao mesmo tempo um prazer, um deleite pela promiscuidade e pela miséria. Por outro lado, há vezes em que causam repugnância e/ou piedade, paradoxalmente. Todos os narradores ficam divididos entre uma estética do horror e uma poética da afetividade pelos humildes.

Diante do espetáculo da turba, o narrador exercita a sua inclinação ao devaneio, como se pode observar no fragmento em discurso indireto-livre a seguir, em que narrador e rei *dândi* se misturam na apreciação da paisagem devastada: “Em vão reduzira tudo a cinzas – por baixo das cinzas latejava a vida. (...) Por que não ia também ser macieira, mendigos, húmus? Transformar a dor em felicidade? Beber

o sol arrastado na aluvião da vida? Oh como odiava a mocidade, a ternura, os lábios moços que se beijam”.

Muitos narradores na obra de Raul Brandão abrem espaço para o “natural-sobrenatural” (Benjamin, 1989, p. 57), apresentando elementos da natureza associados aos mistérios da existência, da vida e da morte, como nessa passagem do conto, em que alguma força sobrenatural parece revigorar o galho da árvore após a morte dos mendigos, contrastando com a destruição do cenário e contrariando as determinações do rei, como numa manifestação do sagrado através da natureza: “Súbito ficou imóvel de espanto. Aquecida, com o amor de dois mendigos, tinha o galho em que pendiam enforcados cheio de flor (OMA, 99-102)”. A ação do homem (o rei do conto) é muitas vezes a causadora da desordem e do caos entre os entes naturais, mas a natureza vai se recuperando, na medida do possível, através de seus ciclos e mecanismos de regeneração, dos quais o homem nem sempre pode se furtar. Desta forma, “a natureza defende seus direitos” (Benjamin, 1989, p. 57), em detrimento da ação e da obra humana, como se vê em *Húmus*, em que a terra se alimenta de morte e origina a vida; ou como n*Os Pobres*, em que o “enxurro” arrasta e arruína obras e homens; e na natureza que se regenera após a ação do Rei devastador no conto *O Mistério da Árvore*: “O que havia ocorrido nessa rua não teria surpreendido uma floresta; os altos fustes e a vegetação rasteira, as ervas e os galhos inextricavelmente enredados uns nos outros e o capim alto” (OMA, p. 99-102).

Diferentemente do que ocorre nesse conto, a árvore em algumas narrativas de Brandão simboliza vida, natureza, sensualidade e se relaciona com alquimia e espiritualidade, física e metafísica, da existência para além da vida carnal, e guarda o mistério que responderia à pergunta título do capítulo XVI de *Os Pobres*, “O que é a vida?” e a outras perguntas inseridas ao longo do capítulo: “O que é isto? o que é a vida? o que é este mistério onde o homem entra como a salamandra no fogo? Pode alguém de repente dar com uma árvore cobrindo-se de flor, sem ficar espavorido? (OP, p. 135)”. Esse mesmo mistério – que tentarão o Pita e o Gábiru desvendar no final de *Os Pobres*, diante da árvore, usando métodos de indagação e alquimia – parece se manifestar na passagem em que a “árvore que servia de força” apresenta um galho florido após o enforcamento dos mendigos.

A “árvore trágica” do conto, “maldita que desde séculos servia de força” também é aquela que guarda os segredos da vida e da morte, da existência carnal e pós-morte, da primavera e do outono/inverno, das estações do ano e da vida, como já indica o título do conto: “Assistira a transformações do solo, a tempestades, a cataclismos e a guerras, sempre petrificada como a morte – e, naquela noite, trespassada pelo amor dos dois mendigos, desentranhara-se em ternura, como se nela se encontrasse toda a paixão, a primavera e o noivado da terra” (*OMA*, p. 99-102). Como *A Amoreira*, de Van Gogh, que persiste num ambiente hostil e frio, a vida brota dos galhos da “árvore que servia de força” quando menos espera o rei, comprovando que na Natureza, a vida sempre brota da morte ou que, como disse Dalila Costa sobre o *Húmus*, “o amor como força cósmica, unificante, triunfa da morte e do desgaste do tempo” e que “o fim lógico não é morrer é viver sempre” (Costa, 1999, p. 347, 351).

A natureza é “a expressão do corpo ambivalentemente humano e cósmico”, enquanto “o sonho é expressão do desejo” (Seixo, 2000, p. 23), da alma, em Raul Brandão. A *árvore* metaforiza o corpo cósmico em muitas narrativas brandonianas, como ocorre com o *húmus*, a terra fértil que gera a vida e resulta da matéria morta que se deteriora e gera novas vidas.

A mendiga de *O Mistério da Árvore* é um misto da decadente *femme fatale*, esta definida por Mucci como “atração e perigo, paixão e ruína, luxúria e morte, Eros e Tânatos” (1994, p. 70-71); e da vítima miserável romântica à moda de Victor Hugo (*Os Miseráveis*). É indiferente e tola, como a *femme fatale*, exerce atração e curiosidade no homem (rei), mas não é perversa nem destrutiva. Por um lado, apresenta uma beleza hedionda: “aquela moça sardenta, com resquícios de palha pegados aos cabelos”. Por outro lado, é dona de uma sensualidade que não passa despercebida por onde quer que esteja: “flores esvoaçavam pela sua nudez e as macieiras dos quintais deitavam galhos fora dos muros”. A natureza, por onde ela e o amante vão pisando, converte-se em primavera: “macieiras deitavam galhos de propósito para os ver passar”. O amor traz a felicidade e a desgraça, a vida e a morte. Ela mantém-se encerrada no amor, indiferente a tudo o mais, corresponde e é correspondida em seu amor e é feliz, diferentemente da *femme fatale*, mas a atração e o perigo que exerce sobre o outro também a ameaçam e destroem.

O rei sente-se ameaçado, diante do fascínio pela mendiga e do perigo que esta representa, ao romper com o tédio e ameaçar a mesmice e o hábito que se instaurara em sua existência. Ela é para o Rei o que Mucci chamaria de “a figura do desejo, da volúpia, do amor” (1994, p. 71) que gera frustração, já que proporciona felicidade para o outro e nunca proporcionaria para o Rei, incapaz de ser feliz, incapaz sequer de se alegrar, ainda mais diante de cotidianas banalidades comensais: “Por que não ia ele também ser macieira, mendigo, húmus? Transformar a dor em felicidade? Beber o sol arrastado na aluvião da vida? Oh como odiava a mocidade, a ternura, os lábios moços que se beijam” (OMA, p. 99-102).

Como a mendiga do conto, as prostitutas de *Os Pobres* são donas de “belezas hediondas”, mulheres arruinadas, horrendas, miseráveis, que se sustentam da luxúria e inspiram piedade no narrador, mas que não exercem uma atração fatal e também não representam grande perigo para aqueles que delas se aproximam. Diferentemente da mendiga do conto, são noturnas, integradas ao espaço degradado, como um componente da paisagem arruinada, só que psicologicamente complexas. Como a *femme fatale*, elas também são misto de “luxúria e morte, de paixão e ruína”, mas é contra elas mesmas que essa ruína se volta, quase sempre. Ainda que desejem destruir e se manter indiferentes ao entorno, elas nem sempre podem, por vezes são duramente afetadas pelos outros personagens ou pelo espaço que as cerca e também, espancadas e abandonadas, esfomeadas e/ou físicas.

O amor decadentista, “todo artifício, engano, engodo”, fingimento, mascaramento, em algumas obras de Raul Brandão se mostra “um sonho que se transforma em pesadelo” (Mucci, 1994, p. 71). Enquanto em *Os Pobres* cada prostituta tem uma história de amor frustrado que as destina à prostituição; em *A Farsa* todos os casos amorosos têm fim trágico; em *Húmus* o individualismo parece ter quase suplantado o amor; no conto *O Mistério da Árvore*, o amor dos mendigos é infantil, primaveril, sincero e desinteressado, diferente do artifício que resume o amor decadentista, mas também é sensual e também conduz o casal à morte perversa como no amor decadentista, ocasionada por terceiros perversos: o Rei e seus carrascos.

A árvore é, a um tempo, vítima e testemunha da perversidade do rei, como também representante da ação revitalizadora do húmus.

É, ao mesmo tempo, “esgalhada e seca” por causa da devastação ao espaço promovida pelo rei, usada como instrumento de destruição (forca), testemunha do martírio dos enforcados e dos demais entes naturais sacrificados, mas também é ela quem se mantém viva com o húmus gerado da matéria morta e ela quem exhibe o galho florido, após o enforcamento dos mendigos.

O casal, assim como o amor que vivem no conto, remete ao Romantismo, tanto pela idealização do par amoroso, quanto pela agonia trágica dos amantes separados pela sociedade perversa e desamorosa; não só pela sinceridade do amor correspondido, desinteressado e feliz, como também pela transcendência do amor, que se perpetua para além da morte e pela natureza como prolongamento do amor, heranças medievais e românticas: “ignorando o que se passava em volta – olhos nos olhos, mãos nas mãos... (...) A árvore onde os dois haviam sido enforcados, mal se distinguia no escuro; mas de lá vinha um frêmito, a sua agonia talvez, e uma claridade, os seus corpos decerto. Em vão reduzira tudo a cinzas.”

Entre o Simbolismo, com seus paraísos artificiais e oníricos, e o decadentismo da “arte pela arte”, em busca de “um mundo novo, lugar de refúgio da angústia metafísica” (Mucci, 1994, p. 31), a **máscara** ou a *persona*, que não é muito explorada no conto *O Mistério da Árvore*, é largamente usada em muitas outras narrativas brandonianas, como em *A Farsa*, em *Os Pobres* e em *Húmus*. A máscara simboliza o fingimento, o artifício e o artificialismo nas relações, a simulação; artifícios utilizados por muitos personagens para ocultar seus verdadeiros anseios, desejos e **sonhos**, guardados no interior, escondidos: “Esconde o ódio; vive fechada com seu sonho enorme, por fora uma velha pelintra, por dentro um horror sem limites” (AF, p. 51). A máscara representa a exterioridade e as convenções, a fachada ostentada socialmente pelos personagens, em detrimento do interior complexo, reprimido, que é representado pelo sonho, como ocorre com a Candidinha, que se finge de coitada, ostentando uma máscara de momo para pedir esmolas e alimentando-se de seu sonho de vingança contra todos aqueles que lhe dão esmolas: “a máscara da estupidéz encobrendo a infâmia”. (AF, p. 47).

As máscaras consistem numa espécie de duplo das existências interiores dos personagens: “no drama se instala a polivalência dos

conflitos, na simulação se recolhem os modos de ser e de parecer das personagens e da própria mostra dessa ficção” (Seixo, 2000, p. 18). Elas passam a ocultar a identidade interiorizada do personagem, chegando até a anular essa identidade, essa interioridade, como acontece com a personagem Candidinha, ao fim de *A Farsa*, impossibilitada de “arrancar” a “máscara” de momo ostentada por ela durante toda a sua trajetória ficcional. “Hiper-realizada” sobre sua face, por todos os personagens a sua volta, habituados à máscara, Candidinha não consegue convencer ninguém de que sua momice de sempre não passava de fingimento e de que sua verdadeira identidade era cruel e vingativa, perdendo então a identidade e enlouquecendo.

Assim, na turbulenta narrativa de Brandão, certas imagens contraditórias são recorrentes, como a árvore e o húmus, representantes de uma natureza cósmica; a máscara e o sonho, representantes do fingimento e da opressão da civilização; a ruína e a fantasmagoria representantes do horror; os pobres a um tempo parte da paisagem degradada e horrível e também capaz de despertar afetividade nos narradores comovidos; enfim, imagens que aparecem em diferentes nuances do claro-escuro pesadelo pelas obras da segunda fase de Raul Brandão. Na obra de Brandão, contemporâneo da eclosão das vanguardas num mundo em que a homogeneidade e a linearidade não mais se sustentam e onde as diferenças já começam a se insinuar, a convivência de contrários concorrentes é constante seja nos espaços, nas sociedades, na natureza, como no interior dos entes e do próprio ser humano, enfim tudo e todos feitos para a vida e para a morte, pela beleza e pelo horror, pelo bem e pelo mal.

BIBLIOGRAFIA

BARROS JUNIOR, Fernando Monteiro. Parceiros da noite: gays e vampiros na literatura. Rio de Janeiro: *Soletras Digital*, v. 2, n. 2, 2001, p. 100-110.

BAUDELAIRE, Charles. *Poesia e prosa*: volume único. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire*: um lírico no auge do Capitalismo. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Martins. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 67-101.

BRANDÃO, Maria Angelina. *Um coração e uma vontade*: memórias. Coimbra: [s-n], 1959.

BRANDÃO, Raul & BRANDÃO, Júlio. *A noite de natal*: drama em três actos. Leitura, introdução, notas e estudo final por José Carlos Seabra Pereira. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Biblioteca Nacional, 1981.

BRANDÃO, Raul. *A conspiração de 1817* – Gomes Freire. Porto: Typ. da Empresa Literária e Tipographica, 1914.

———. *A farsa*. Lisboa: Ulmeiro, 1984.

———. *A morte do palhaço e o mistério da árvore*. Porto: Publicações Anagrama, 1981.

———. *El-Rei Junot*. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, [s/d.]

———. Em três linhas. **In**: BRANDÃO, Raul. *As ilhas desconhecidas*: notas e paisagens. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1926.

———. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

———. *O padre*. Lisboa: Veja, 1982.

———. *O senhor Custódio*. Com desenhos de Mário Botas. Lisboa: Quetzal Editores, 1987. [Série O Encantador de Serpentes]

———. *Os pescadores*. Porto: Orfeu, 1985.

———. *Os pobres*. Porto: Anagrama, [s/d.]

———. *Memórias*: Vol. I. 6ª ed. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand, [s/d.]

———. *Memórias*: Vol. II. 3ª ed. Paris-Lisboa: Aillaud e Bertrand, [s/d.]

———. *Vale de Josafat*: III volume de memórias. Lisboa: Seara Nova, 1933.

CASTILHO, Guilherme de. *Vida e obra de Raul Brandão*. Lisboa: Livraria Bertrand, 1979.

———. Nota Introdutória. **In:** BRANDÃO, Raul. *El-Rei Junot*. Lisboa: Biblioteca de Autores Portugueses, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, [s/d.]

COSTA, Dalila Pereira da. Húmus – Homo. **In:** *Ao encontro de Raul Brandão*. Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999. Org. por Maria João Reynaud. Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 345-352.

FALK, Walter. *Impresionismo y Expresionismo: dolor y transformación en Rilke, Kafka, Trakl*. Madrid: Guadarrama, [s/d].

GEREMEK, Bronislaw. *Os filhos de Caim: vagabundos e miseráveis na literatura europeia (1400-1700)*. Tradução do polonês por Henryk Siewierski. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. Série Princípios. 2ª edição. São Paulo: Ática, 1987.

MUCCI, Latuf Isaias. *Ruína e simulacro decadentista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1994.

PEREIRA, José Carlos Seabra. Introdução. **In:** *A farsa*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001, p. 7-44.

———. *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*. Coimbra: Coimbra Editora, 1975.

———. Raul Brandão e o legado do expressionismo. **In:** *História crítica da literatura portuguesa: Do fim-do-século ao Modernismo*. Lisboa: Verbo, 1995, p. 267-286.

PEREIRA, Luci Ruas. *Húmus e signo sinal ou O diálogo possível entre romances de um tempo de crise*. Rio de Janeiro: Atas do VI encontro Internacional de Lusitanistas, 1999.

PESSANHA, J. A. M. et alii. *Gênios da pintura: Manet, Renoir, Degas, Cezanne, Gauguin, Van Gogh, Toulouse-Lautrec e Klimt*. Vol. 1 a 12. São Paulo: Abril, 1980.

REYNAUD, Maria João. *Introdução à edição crítica do Húmus, de Raul Brandão*. Porto: Campos das Letras, 2000.

———. Três Edições, Três Versões. **In:** BRANDÃO, Raul. *Húmus*. Edição crítica de Maria João Reynaud. Coleção Obras Clássicas da

Literatura Portuguesa. Século XX. Vol. 60. Porto: Campos das Letras, 2000.

———. *Metamorfoses da escrita*. Porto: Campo das Letras, 2000.

———. O narrador e sua sombra. **In:** *Ao encontro de Raul Brandão*. Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999. Org. por Maria João Reynaud. Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 33-38.

SEIXO, Maria Alzira. Raul Brandão e os sentidos do modernismo português. **In:** *Ao encontro de Raul Brandão*. Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999. Org. por Maria João Reynaud. Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 15-26.

VIÇOSO, Vítor. *A máscara e o sonho*: vozes, imagens e símbolos na ficção de Raul Brandão. Lisboa: Cosmos, 1999.

———. Simbolismo e expressionismo na ficção brandoniana. **In:** *Ao encontro de Raul Brandão*. Actas do Colóquio: 7, 8 e 9 de Janeiro de 1999. Org. por Maria João Reynaud. Porto: CRP/UCP - Lello Editores, 2000, p. 39-48.

———. Figuras da Cultura Portuguesa: Raul Brandão. **In:** <http://www.instituto-camoes.pt/cvc/figuras/rbrandao.html>. Portugal: Instituto Camões, 2003-2006.

———. Prefácio. **In:** BRANDÃO, Raul. *Húmus* (textos escolhidos). Lisboa: Seara Nova, 1978.

OS BARES DA VIDA: ESPAÇOS DE SOCIABILIDADE E DE CONSTRUÇÃO POÉTICA

Leila Medeiros de Menezes (UERJ)
klmmenezes@yahoo.com.br

A força do botequim – como a da praia, outra peculiaridade desta leal e heróica capital – está no seu espírito democrático. Ele acolhe sem distinção, e sempre com afeto, o boêmio inveterado e o empresário entediado, a dama respeitosa e a garota serelepe – a todos o botequim oferece sem questionar a descontração e a magia de sua cultura. Basta chegar e ir sentando, isso quando há onde sentar (Macieira, 2004).

Falar de bar e botequim é falar de tradição, de descontração, de encontros (e também desencontros). Este trabalho objetiva apresentar o percurso e a teia que se vai tecendo pelas muitas esquinas, nos bares e botequins da cidade do Rio de Janeiro, em especial os localizados na área que chamaremos aqui de grande Tijuca. Esta área engloba os bairros da Tijuca, Vila Isabel, Estácio, Andaraí, Grajaú, Maracanã, Mangueira – berço do samba e de muitos compositores da Música Popular Brasileira. A região é responsável também pelo surgimento de muitos dos movimentos musicais e do lançamento de grandes nomes da nossa música brasileira.

É Macieira quem declara que “o botequim (e eu acrescentaria o bar) está impregnado de carioquice, carrega a alma desta cidade cosmopolita e brasileiríssima, materna e mundana, multicultural e singular” (*Idem*). Pode ser considerado o símbolo do jeito carioca de ser e de viver.

Os bares e botequins, caracterizados como verdadeiros espaços de sociabilidade e de musicalidade, tornaram-se, ao longo do tempo, ponto de encontro, centro de decisões, local democrático de diversão, descontração, criação, onde dialogam permanentemente diferentes e diferenças e onde muito da nossa música é (e foi) gestada,

aliando-se quitutes harmônicos de sons e sabores, regados pela cervejinha “estupidamente gelada”, a um bom “papo amigo.”

É bem verdade que nem todos os bares e botequins possuem a mesma alma carioca, os hoje chamados “pés-limpos” se distanciam dessa essência, pela sofisticação e pela clientela difusa que os frequenta. É quase que um modismo conhecer esses bares modernos. Os mais autênticos são, sem dúvida, os “pés-sujos”, ou seja, os botequins em seu estado natural, onde não há sofisticação na decoração, na acomodação, muito menos nos serviços prestados aos fiéis clientes que, em sua grande maioria, são vizinhos desses bares ou moradores das redondezas.

Esses estabelecimentos, conforme nos fala Mello, têm “o poder de ser muito mais do que um mero estabelecimento comercial, oferecendo em meio à grande densidade urbana do Rio, cantinhos onde nos sentimos tão à vontade, como se estivéssemos em casa” (Mello, 2004, p. 35). São eles verdadeiras extensões de muitos lares, oferecendo todo um clima de informalidade, de descontração, de carioquice.

Martinho da Vila, um desses boêmios inveterados, define botequim como “um templo onde os solitários se sentem acompanhados com seus copos, pensando... pensando... ou padecendo com um amigo, ou numa roda de camaradas de copo” (Vila, 2005, p. IV). O encontro, a descontração, a dor de cotovelo, a comemoração, a extensão do lar permeiam o cotidiano dos bares e botequins. As palavras de Goldenberg confirmam esse posicionamento: “e o botequim é um caos, é templo de muitos, é lar de multidões, refúgio dos que têm dor (...)” (Goldenberg, 2005, p. 13), o espaço da busca de algo mais no fundo do copo – confissões, soluções, brigas, paixões, descobertas, paquerias, criações, festas.

O vocábulo botequim, segundo o Dicionário Aurélio, deriva da forma diminutiva de botica, uma espécie híbrida de armazém de secos e molhados e bar, estabelecimento tipicamente português, muito comum no Rio de Janeiro no início do século XX. Nessa época, quando a cidade ensaiava os primeiros passos como centro urbano cosmopolita, esses estabelecimentos proliferavam pelos espaços urbanos da cidade. Hoje eles são bem raros, mas alguns ainda teimam em resistir, desafiando o tempo.

(...) vendiam produtos finos, como nacos de bacalhau e salames importados. Era comum também que *SERVISSEM* vinhos e outras bebidas alcoólicas à clientela, basicamente masculina, que vinha comprar as iguarias no balcão. Tornou-se então um hábito beber com os amigos antes das compras da semana, e esta espécie de ritual foi incorporada à cultura boêmia da cidade (Mello, 2006, p. 27).

A maioria dos estabelecimentos, que hoje resistem à modernidade, teve suas origens nessas mercearias, nos antigos cafés e confeitarias que surgiram após o período do Bota Abaixo, no governo Pereira Passos. Anteriormente as ruas eram consideradas lugares de negros, malandros e meretrizes, fazendo com que os referidos estabelecimentos tivessem, à época, projeção tímida e lenta. Não era aconselhável que “as pessoas de bem” circulassem pelas ruas do Rio de Janeiro.

A modernização da cidade no início do século XX, faz surgir a figura do *flâneur*, “incentivando” (Chacel, 2004, p. 21) a pequena burguesia a tomar as ruas; assim, como diz Chacel, “nasce o espírito do botequim” que, pouco a pouco, vai ganhando corpo até se tornar esse lugar privilegiado de encontros, de criação poética, de se fazer amigos, verdadeiro espaço de sociabilidade.

Mello considera os botequins “achados arqueológicos”. Podem ser vistos, segundo Chavel, “museus vivos da cidade, onde passado e presente conversam” (*Idem*). Exemplares desses achados podem ser ainda encontrados no centro da cidade; a exemplo podemos citar o *Paladino* na rua Uruguaiana, o *Villarino* na avenida Calógeras.

O encontro com “amigos de bar”, após um duro dia de trabalho, veio se tornando uma prática cotidiana nessa mui heróica cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro. Atualmente, está presente na “alma” da cidade essa quase necessidade de encontro, somando samba (a alegria), suor (o trabalho) e cerveja (a descontração). É nessa mistura saudável e feliz que muito dos “papos de bar” acabam por servir de inspiração a artistas-compositores, transformando-se em belas criações poéticas.

Foi o bar alemão *Adolf*, hoje o famoso e tradicional *Bar Luis*, situado à rua da Carioca, na pessoa de seu proprietário Adolf Rumjaneck, que introduziu, no início do século XX, por uma estratégia de

marketing, a música nos bares da cidade para fazer frente aos seus concorrentes:

Adolf se viu compelido a criar nova campanha de marketing, desta vez para se destacar da concorrência – *o chope berrante* – que nada mais era do que a contratação de músicos e cantores de modinha para atrair a freguesia. (*Idem*, grifo nosso)

Possivelmente a expressão *chope berrante* usada por Adolf foi introduzida para justificar a altura de voz dos cantores para se fazerem ouvir em meio ao burburinho intenso que tomava o salão repleto dos fiéis freqüentadores do bar.

E a música passa a se fazer presente nas mesas dos bares. Uma caixa de fósforos, um violão, um grupo de amigos (ou não), um balcão ou uma mesa de bar são ingredientes fundamentais para que ela (a música) se faça presente, e as preocupações e as tristezas sejam aplacadas e se comemore / “bebemore” as alegrias. Assim como a música se faz presente nos bares, os bares são matéria-prima privilegiada no cancionário popular. Bar e música formam, portanto, um binômio perfeito para a criação poética. Nasceram um para o outro. Segundo Vieira,

(...) desde que o primeiro português abriu as portas do primeiro botequim na cidade, bar e música, nesta terra de São Sebastião do Rio de Janeiro, são como queijo e goiabada, torresmo e moela, pão e manteiga. Nasceram um para o outro (Vieira, 2004, p. 51).

E é tão forte essa combinação etílico-musical que os proprietários não simpáticos à música se vêem obrigados a colocar cartazes nas áreas de circulação do(s) estabelecimento(s): “*É proibido bater ou cantar nas mesas*”. Hoje muitos cantos e recantos do Rio se inundam de música, de domingo a domingo, colorindo, ainda mais, os tons fortes da cidade.

É Gonzaguinha quem nos oferece o espaço da descontração, da alegria do encontro, nos versos de seu poema-canção *E vamos à luta*

Aquele que sai da batalha
Entra num botequim
Pede uma cervagem gelada
E agita na mesa uma batucada (Gonzaga Júnior, 1980)

O cartunista Jaguar, outro boêmio inveterado, em artigo publicado na Revista Argumento, afirma que “bar é melhor do que lar” (Jaguar, 2005, p. 8) e, com seu bom humor de sempre, ensina-nos como deve ser um botequim de verdade: “de preferência razoavelmente limpo. Mas não a ponto de a gente pensar que está bebendo numa enfermaria. Ninguém morre de infecção contraída em bar. E quantos já morreram de infecção hospitalar” (Costa e Silva, 2006, ano 1, nº 12)? O posicionamento de Jaguar justifica a sua presença marcante nos muitos bares da cidade. É ele um verdadeiro *flâneur*, andorilho, circulando de bar em bar.

Bar (botequim) e música formam, como já declaramos, um binômio perfeito. Os bairros de Vila Isabel, Estácio e Tijuca, em especial, sempre foram celeiro da boa música e berço de grandes compositores. Só para citarmos alguns: Noel Rosa, Ismael Silva, Aldir Blanc, Gonzaguinha, Ivan Lins, Martinho da Vila, Tim Maia, Luiz Melodia, Moacyr Luz, Erasmo Carlos, dentre tantos outros.

Os bares localizados na região que estamos denominando de grande Tijuca vêm, sem dúvida, ao longo de décadas (a história está aí para comprovar), espaços privilegiados onde muitos movimentos musicais têm surgido, a exemplo podemos citar o MAU (Movimento Artístico Universitário), surgido nos encontros musicais na casa do psiquiatra Aloísio Portocarreiro, rua Jaceguai 27; a Jovem Guarda, com sua origem no Bar do Divino, à rua Haddock Lobo; a revitalização das bandas e dos blocos carnavalescos, com “sede” em bares tijuicanos etc.

O “bar da dona Maria”, situado à rua Garibaldi, na Muda (Tijuca), não foge à regra. O violão é sempre presença marcante naquele espaço de convivência de tijuicanos (ou não) de muitas paragens. Aldir Blanc, vizinho ilustre do bar, e Moacyr Luz (ex-vizinho), por exemplo, são freqüentadores assíduos. Fazem do bar a extensão do lar. O local é ponto de encontro de trabalhadores, políticos, músicos e intelectuais.² No período pré-carnavalesco o bar passa a ser sede do já tradicional bloco *Não muda nem sai de cima*.

² Para saber mais sobre o assunto, indicamos a leitura dos artigos de Lená Medeiros de Menezes sobre a imigração portuguesa.

Segundo a *História dos bairros*, em volume que trata da Tijuca, o “bar da dona Maria”, assim chamado carinhosamente por seus frequentadores para enfatizar a presença marcante de sua proprietária, a portuguesa dona Maria do Rosário, que continua à frente da administração do bar, apesar dos seus quase oitenta e cinco anos. O nome oficial do bar é *Café e Bar Brotinho*, mas este é apenas um título na parede.

(...) O Café e Bar Brotinho é uma referência do samba carioca. E por isso mesmo acabou se tornando uma síntese do que é ser Tijuicano. A alma do pequeno estabelecimento é tangível. A alegria sábia no rosto da senhora portuguesa, que comanda tudo de trás do balcão, convence o frequentador de que ela está realmente numa embaixada segura de sua casa, requisito primaz de um boteco. Os velhos retratos de times e sambistas espalhados pelas paredes surradas pelos [mais de] sessenta anos de funcionamento, fazem também do bar um templo para a tranquilidade e a meditação dos sempre bem-vindos, famosos ou não, fregueses” (*Bairros*, 2000, p. 82).

Na expressão “templo para a tranquilidade e meditação” fica enfatizada, mais uma vez, a máxima de que bar e lar, para a turma boêmia, são indissociáveis. Também para dona Maria, o bar “é a embaixada segura de sua casa”, portanto lar e bar se confundem no seu cotidiano.

Não foi por acaso que a Prefeitura do Rio de Janeiro escolheu a Tijuca, justamente nas proximidades do “bar da dona Maria”, para instalar o *Centro de Referência da Música Carioca*³, em um antigo casarão, em estilo eclético, construído em 1939, que ainda preserva muito de sua beleza original e que hoje abriga a memória da música carioca, além de ter se tornado local de encontro de músicos e de lançamento de novos nomes da música carioca.

Os bares e botequins, para os “boêmios de plantão”, funcionam, como já declaramos, quase que como uma extensão do lar. O poeta-compositor⁴ Adir Blanc, também grande frequentador dos ba-

³ Centro de Referência da Música Carioca, rua Conde de Bonfim, esquina com rua Garibaldi, exatamente em frente ao “bar da dona Maria”, *point* de reuniões musicais, ponto de encontro de músicos de renome e de anônimos.

⁴ Estamos chamando de poeta-compositor aqueles poetas que têm seus poemas musicados; da mesma forma que utilizaremos a expressão poema-canção para as poesias musicadas.

res cariocas, declarou em uma de suas crônicas publicada no *Jornal do Brasil* que

É no buteco da esquina que arquitetamos nossos projetos mais sublimes, nossos sonhos mais elevados – os mesmos que desmoram assim que enfiamos a chave na fechadura do que se convencionou chamar de residência. Tudo bem. *O lar é meu segundo bar.* (Blanc, 2005, p. B5, grifo nosso)

A declaração de Blanc dialoga perfeitamente com os versos do poema-canção *Último desejo*, de Noel Rosa:

Às pessoas que eu detesto
Diga sempre que eu não presto
Que meu lar é o botequim
Que eu *arruinei* sua vida
Que eu *não* mereço a comida
Que você pagou pra mim (Rosa, 1999)

Como podemos verificar, tanto Noel Rosa, quanto Aldir Blanc, quanto Jaguar misturam lar e bar como espaços de intenso convívio, não havendo limites que determinam o espaço das suas ações. Para eles, do lar para o bar o trânsito é livre e intenso, criando, assim, uma cenografia, onde lar e bar são “ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra” (Maingueneau, 2001).

Além de Aldir Blanc e Noel Rosa, outros poetas-compositores fizeram do bar tema quase que obrigatório na descrição do cotidiano carioca. São muitas as composições que privilegiam esse espaço tão carioca de ser e de viver.

Os freqüentadores dos bares formam uma verdadeira comunidade boêmia, na medida em que suas crenças e convicções são partilhadas nas mesas dos bares.

Luiz Gonzaga, na composição *Mesa de bar*, declara que

(...) mesa de bar é onde se toma um porre de liberdade
companheiros em pleno exercício de democracia (Gonzaga, 1998)

Território livre para se pensar, para se viver, para se fazer amigos, para se criar. É esse “porre de liberdade” tão bem colocado pelo compositor.

Esse território livre é confirmado por Aldir Blanc, na composição, em parceria com João Bosco, intitulada *De frente pro crime*, onde faz uma verdadeira crônica do cotidiano

O bar mais perto depressa lotou
Malandro junto com trabalhador
Um homem subiu na mesa do bar
E fez discurso pra vereador.

Nos versos “malandro junto com trabalhador” e “fez discurso pra vereador” fica evidenciado esse espaço democrático anunciado por Luiz Gonzaga. Os versos seguintes apresentam esse espaço de todos e onde tudo pode acontecer:

Veio o camelô vender
Anel, cordão, perfume barato
Baiana pra fazer pastel
E um bom churrasco de gato
Quatro horas da manhã
Baixou o santo na porta-bandeira
E a moçada resolveu parar
E então...
Tá lá o corpo estendido no chão (Blanc & Bosco, 2005)

Chico Buarque em *Com açúcar, com afeto* ratifica a descontração, a mesa de bar como “divã” para sufocar tristezas e comemorar/bebemorar alegrias

No caminho da oficina
Há um bar em cada esquina
Pra você comemorar
Sei lá o quê...

E continua falando da alegria do encontro, do fazer novos amigos, do prazer do cantar e do encantar

Sei que alguém vai sentar junto
Você vai puxar assunto
Discutindo futebol
(...)
Na caixinha um novo amigo
Vai bater um samba antigo
Pra você rememorar
Sei lá o quê... (Holanda, 2004)

A intimidade, a relação lar e bar ficam enfatizadas nos versos de Noel Rosa em *Conversa de botequim*, onde o bar é considerado o escritório

E ordene ao seu Osório
Que me mande um guarda-chuva
Aqui pro nosso escritório
Seu garçom me empresta algum dinheiro
Que eu deixei o meu com o bicheiro (Rosa, 2004)

Finalizando, Carlinhos e Franco convidam-nos a “tomar um porre” de felicidade, bebendo a vida de bar em bar; aqui, até a linguagem é descontraída, bem coloquial, a exemplo destacamos os termos “to” e “cerva”.

Hoje eu vou tomar um porre, não me socorre que eu tô feliz
Nessa eu vou de bar em bar beber a vida que eu sempre quis
Garçom, garçom, bota uma cervá bem gelada aqui na mesa
Que bom, que bom, minha alegria deu um porre na tristeza
(...)

(Carlinhos e Franco, 1991)

E é nesta mesma cidade que, em meio a tanta violência, a problemas de todas as ordens, essas “gentes humildes” acordam cedo diariamente para trabalhar e ainda encontram tempo e espaço para, nos bares e botequins, serem samba, suor e cerveja, de domingo a domingo, buscando, como diz Drummond, “a poesia inexplicável da vida”. É justamente dessa matéria-prima que se nutrem nossos poetas-compositores.

REFERÊNCIAS

- BAIRROS do Rio*: Tijuca e Floresta. Rio de Janeiro: Trainha/Prefeitura do Rio, 2000.
- BLANC, Aldir & BOSCO, João. De frente pro crime. **In.** *Novo Millennium*, João Bosco, 2005.
- BLANC, Aldir. Rua dos Artistas: diabolô. **In.** *Jornal do Brasil* – Caderno B, Rio de Janeiro, 5 de maio de 2005.
- CARLINHOS e FRANCO. *De bar em bar*: Didi um poeta. Samba-enredo do Carnaval de 1991 do GRES União da Ilha do Governador.
- CHACEL, Cristina. A cidade detrás do balcão. **In.** *Rio Botequim*: 50 bares e botequins com a alma carioca. 6ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

COSTA E SILVA, Álvaro. Jaguar, o memorioso. **In.** *Avenida Central: o guia de cultura e lazer do Centro e da Lapa*. Rio de Janeiro, 2006, ano 1, nº 12.

GOLDENBERG, Eduardo. *Meu lar é o botequim: histórias, palpites e feitiço sem fim*. Rio de Janeiro: Casa Jorge, 2005.

GONZAGA, Luiz. *Mesa de bar*. São Paulo: Universal, 1998.

HOLANDA, Chico Buarque de. *Com açúcar, com afeto. Construção*, 2004.

JAGUAR. Bar é melhor que lar. **In.** *Revista Argumento*. Rio de Janeiro, nº 11, outubro de 2005.

GONZAGA JÚNIOR, Luiz. E vamos à luta! **In:** *De volta ao começo*. São Paulo: Emi-Odeon, 1980.

MACIEIRA, Ricardo. *Rio botequim: 50 bares e botequins com a alma carioca*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. A cena de enunciação. **In.** *Análise de textos*, 2001.

MELLO, Paulo Thiago de. Bar é um achado arqueológico. **In.** *O Globo*. Rio de Janeiro, 23/4/2006.

MELLO, Paulo Thiago de. Pé-sujo, o botequim no seu estado mais puro. **In.** *Rio Botequim: 50 bares e botequins com a alma carioca*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

ROSA, Noel. Conversa de botequim. **In.** *Dori Cayme: Influências*, 2004.

ROSA, Noel. Último desejo. **In.** *Meus Momentos I*, Nana Cayme, 1999.

VIEIRA, Marceu. Batuque na mesa. **In.** *Rio Botequim: 50 bares e botequins com a alma carioca*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2004.

VILA, Martinho da. Bar, um lugar sagrado. (Prefácio). **In.** LUZ, Moacyr. *Manual de sobrevivência nos botequins mais vagabundos*. Rio de Janeiro: Senac-Rio, 2005.

OS SERTÕES: ARTE E HISTÓRIA

Victoria Saramago (UERJ)
vicsaramago@hotmail.com

Que *Os sertões* ocupam um lugar único na tradição literária brasileira, certamente não se pode negá-lo. Comparada por inúmeros críticos às grandes narrativas de guerra da literatura ocidental, como a *Iliada*, a *Canção de Roland* e *Guerra e paz*, trata-se de uma obra que ultrapassa classificações como relato histórico ou depoimento, constituindo um dos documentos fundadores de nossa nacionalidade.

Tal singularidade, no entanto, não advém apenas das qualidades da obra, tanto tomada como documento histórico quanto como ficção. É precisamente um de seus aspectos mais intrigantes e discutidos esta dificuldade de inseri-la no campo da história e da ciência ou no da literatura e das belas-letas. Afinal, é evidente a intenção de Euclides da Cunha de montar um painel do sertão brasileiro e de suas gentes que tenha a credibilidade de uma tese científica. O próprio autor afirma, na “Nota Preliminar” a *Os sertões*, que “intentamos esboçar, palidamente embora, ante o olhar de futuros historiadores, os traços atuais mais expressivos das sub-raças sertanejas do Brasil” (Cunha, 2002, p. 65). Ou seja, Euclides não apenas se propõe a um estudo do sertanejo – o que naturalmente denota antes um caráter científico do que propriamente literário –, como destina sua obra, sobretudo, aos “futuros historiadores”, o que a inseriria automaticamente num âmbito histórico e sociológico.

Porém, o autor conclui a mesma “Nota Preliminar” com uma citação de Taine na qual se insurge contra “os autores que não alteram nem uma data, nem uma genealogia, mas desnaturam os sentimentos e os costumes, que conservam o desenho dos acontecimentos mudando-lhes a cor, que copiam os fatos desfigurando a alma” (Cunha, 2002, p. 67). Aqui o tom parece passar por uma mudança: não basta fornecer dados objetivos, mas é preciso transmitir-lhes a alma e o colorido; e vai mais longe quando coloca esta última condição como mais importante ainda do que os próprios dados objetivos. Começa então a ganhar força a possibilidade de a concepção de história de Euclides comportar variações em relação à concepção positivista

e oitocentista de que é herdeiro. Caberia ao historiador não apenas coletar e dispor rigorosamente as informações que integrarão seus escritos, mas também atribuir a elas uma interpretação e uma organização que muito as aproximariam de uma obra ficcional. Desse modo, o leitor não apenas ficaria a par dos acontecimentos, mas teria deles uma experiência significativamente mais vívida e marcante.

Essa ambivalência de *Os sertões*, como já fora mencionado, foi objeto de inúmeras discussões. Como classificá-lo, enfim? Considerar ficção ou poesia uma obra cujo subtítulo de um dos capítulos é “Complexidade do Problema Etnológico no Brasil”? Ou tratar como tese histórica um documento cuja linguagem admite extravagâncias da ordem de “paraíso tenebroso” ou “tumulto sem ruídos” (Bosi, 1994, p. 310)? A opinião dos críticos se divide. Alguns não negam a impossibilidade de classificá-lo de uma forma ou de outra, como é o caso de Alfredo Bosi: “é preciso ler esse livro singular sem a obsessão de enquadrá-lo em um determinado gênero literário” (Bosi, 1994, p. 309). Outros tomam partido com mais clareza.

Afrânio Coutinho, por exemplo, defende abertamente *Os sertões* como obra de ficção no artigo “Os Sertões, obra de ficção” (1995): “de qualquer modo, todavia, livro de ciência é que não é. Euclides era um artista, um ficcionista, um criador de tipos, tal qual um romancista” (Coutinho, 1995, p. 66). E para embasar seu argumento, atenta para a liberdade formal que sempre caracterizou o gênero romance. Não pretende, com isso, classificar o livro como um romance, mas sim como um “romance-poema-epopéia, no qual predomina o sentimento trágico”, sendo a típica tendência do romance à experimentação mais um dos ingredientes que possibilitaram a criação da obra.

Já Leopoldo M. Bernucci, no Prefácio a *Os sertões* (2002), considera impróprio classificá-lo como uma obra de ficção, apesar de observar que “um dos seus discursos mais tonificantes [é] aquele que imita o da ficção” (Bernucci, 2002, p. 42). Uma vez que, entretanto, nem todos os seus discursos passaram por um processo de ficcionalização, não seria correto considerar a obra como tal. Bernucci ressalta, porém, a profusão de quadros épicos, o que a aproximaria da épica. Ainda assim, isso não significa se tratar de uma obra ficcional, pois, como sustenta o autor, a “linguagem épica [é uma] linguagem à

qual o conceito de ficcionalidade não se aplica da mesma forma como se aplicaria ao romance.” (Bernucci, 2002, p. 44)

Uma breve comparação entre as propostas de Coutinho e Bernucci já podem delinear uma idéia da polêmica formada em torno da questão, que atravessou o século XX. Como efeito, já em 1938 o Itamarati realizava um ciclo de conferências para discuti-la, como informa Olímpio de Souza Andrade em *História e interpretação de Os sertões* (Andrade, 2002, p. 403). O autor, inclusive, traça nesse livro um excelente panorama da recepção de *Os sertões* e das diferentes opiniões acerca dos problemas de defini-lo como uma obra literária ou como um documento histórico-sociológico. Andrade nota também que as duas primeiras partes – “A terra” e “O homem” – possuem um discurso mais comprometido com a ciência e a história, ao passo que a terceira parte – “A luta” – se permitiria uma maior liberdade tanto no tom da linguagem quanto nos quadros narrativos, o que a aproximaria bem mais do que as outras da ficção. O autor cita, inclusive, uma série de pequenas incongruências e informações deturpadas presentes na terceira parte, apesar de afirmar que, como um todo, ela não difere dos outros relatos sobre o episódio.

Andrade traz à tona também um dado importantíssimo, já anteriormente mencionado no presente trabalho, relativo à própria concepção de história defendida por Euclides. Nesse ponto, é de extrema importância o trecho de Taine que serve de conclusão à “Nota Preliminar” de *Os sertões*, uma vez que nele ficaria explícita a idéia de que o historiador gozaria de uma liberdade sensivelmente maior de recompor e interpretar os fatos de acordo com seu próprio entendimento e até mesmo sua imaginação. Segundo Andrade,

O fato é que, realizando o seu trabalho de fotomontagem e poesia, Euclides não ignorava, como hoje ensinam os mestres no gênero, que a História se faz através de fontes, pesquisas e documentos, mas que a sua elaboração participa da obra de arte, necessitando de imaginação para recriar o que aos poucos se extinguiu. (Andrade, 2002, p. 438-439)

Da mesma forma, Bernucci já ressaltara essa noção euclidiana de história, ressaltando que com ela convivia uma outra, essencialmente aristotélica, que compreendia a verdade histórica por oposição aos fatos imaginados.

Com efeito, a instabilidade na conceituação de uma verdade histórica parece ocupar a raiz do problema. Afinal, se Euclides admite um discurso histórico um tanto romanceado, não há estranheza alguma no fato de circunscrever *Os sertões* nos limites da história e, conseqüentemente, endereçá-lo aos futuros historiadores, como faz na “Nota Preliminar”. O maior problema, nesse caso, seria aceitar essa sua concepção de história, tendo em vista suas fortes discrepâncias para com a concepção mais comumente aceita, i. e., a aristotélica. Aqui entraria então uma discussão mais ampla, sobre o que se deve entender por história, e até que ponto a imaginação e a ficcionalização devem ser admitidas ou rechaçadas no discurso histórico.

Se aceitarmos, por exemplo, os argumentos de um teórico como Hayden White, segundo os quais o historiador promove uma recriação dos fatos de acordo com as expectativas da sociedade a que pertence, sendo esta recriação portanto bastante próxima da criação literária (White, 2001), não há empecilhos à classificação de *Os sertões* como um documento histórico. Para White, as narrativas históricas não estruturas simbólicas ou metáforas de longo alcance, e a parcialidade do historiador está presente na própria linguagem que emprega na descrição dos fatos. Nesse caso, *Os sertões* seria uma narrativa histórica que, por se valer de uma linguagem extremamente trabalhada, e por isso mesmo destoante da linguagem predominantemente utilizada nesse tipo de documento, ressaltaria aquilo que, no discurso histórico, aproxima-se do literário. E qual seria o resultado prático de tal procedimento? Ora, Euclides já o indica com clareza em sua “Nota Preliminar”:

Aquela campanha lembra um refluxo para o passado.
E foi, na significação integral da palavra, um crime.
Denunciemo-lo. (Cunha, 2002, p.67)

De fato, a obra é perpassada por um inegável caráter de denúncia, ainda que, como afirmou o autor, seu objetivo não fosse o de defender os sertanejos, mas antes o de fazer vir à luz a verdade.

Antes da publicação de *Os sertões*, a Guerra de Canudos já ganhara espaço na imprensa mundial, além dos inúmeros livros e depoimentos sobre ela produzidos na época. Os detalhes sórdidos do crime levado a cabo em Canudos, porém, tanto devido à censura oficial à imprensa quanto à influência de uma mentalidade colonialista,

a princípio passaram ao largo da opinião pública. A isso some-se a incomunicabilidade do movimento que, segundo Berthold Zilly, levou o exército a “agir num *homizio*, (...) pensando que “a História não iria até ali”, de modo que os seus crimes ficariam silenciados” (Zilly, 2002, p. 431). Assim, os sertanejos eram sumariamente acusados de monarquistas e anti-patrióticos, representando uma ameaça ao estado republicano recém-constituído, o que deveria bastar para convencer a opinião pública da necessidade da guerra e abafar as atrocidades cometidas. Com efeito, foi só a partir da publicação de *Os sertões* que muitas delas vieram à tona, e mesmo assim os responsáveis permaneceram impunes.

Dessa forma, o livro já possui de partida um caráter de denúncia, bem claro na “Nota Preliminar” e que vai ganhando corpo ao longo do texto. Seu objetivo é essencialmente transformador: Euclides pretende, com sua obra, realizar na sociedade a mesma transformação que se opera em si próprio, quando, como correspondente da *Folha de São Paulo* na guerra alguns anos antes, seus preconceitos social-darwinistas foram cedendo lugar a uma observação mais autêntica tanto da barbárie de que eram vítimas os sertanejos quanto de seus motivos para lutarem e resistirem até o fim. Para esse objetivo, conta com fatos, dados históricos, informações precisas, ou seja, todo o aparato necessário à produção de um relato de guerra historicamente fundamentado, como tantos outros surgidos no período.

O que fez, no entanto, com que esses tantos outros desaparecessem, ao passo que *Os sertões* se tornou epopéia nacional, um dos documentos-símbolo da nacionalidade brasileira? Qual era a força dessa obra, que escapava às outras e que determinou sua permanência na tradição literária brasileira? A essas questões, a meu ver, não há resposta possível sem levar-se em conta o aspecto literário da obra. Parece-me ser em grande parte devido à atemporalidade da obra de arte, que a leva a ultrapassar o contexto histórico e se firmar como uma obra permanentemente atual, que *Os sertões* manteve sua força e seu interesse até os dias de hoje.

Destaca-se, por exemplo, o trabalho minucioso de Euclides para com a linguagem, cujos resultados foram, entre outros, extravagâncias como o “paraíso tenebroso” ou o “tumulto sem ruídos” já citados. É o que Alfredo Bosi chamaria de “barroco científico”:

A expressão “barroco científico”, com que já se procurou batizar a linguagem, indica-lhe a essência, se em “barroco” visualizamos, antes de mais nada, um *conflito interior* que se quer resolver pela aparência, pelo jogo de antíteses, pelo martelar dos sinônimos ou pelo paroxismo do clímax. (Bosi, 1994, p. 310)

Tal recurso lingüístico é verificado em inúmeros momentos, mas há outros procedimentos que caracterizam um tratamento mais tipicamente literário. Um dos mais interessantes talvez seja o modo cadenciado pelo qual terminam inúmeros capítulos ou sub-capítulos. Assim, após uma descrição mais objetiva da cena em questão, na qual não haveria muito espaço para um desenvolvimento mais artístico, é comum o autor inserir uma frase de efeito e finalizá-la com reticências, o que daria um tom significativamente mais dramático e poético à cena narrada. Em “Triunfos pra Telégrafo”, por exemplo, que integra o “Capítulo V” da “Quarta Expedição”, a última frase começa com o tom mais contido do sub-capítulo todo, porém seu final joga o leitor novamente ao drama da questão, cujo efeito é intensificado pelas reticências: “Mais verídicos, porém começaram desde o dia 27 de julho a seguir para o litoral, demandando a capital da Bahia – os documentos vivos da catástrofe...” (Cunha, 2002, p. 627)

Os retratos humanos, da mesma forma, constituem trechos comovedores do texto. São os momentos nos quais Euclides ou se debruça sobre o exemplo de algum personagem em particular, ou continua tratando da coletividade, mas por um viés visivelmente mais sensível. Pode-se perceber, nesses casos, uma verdadeira tentativa de destrinchar o drama humano que perpassa e transcende a questão histórica, numa busca por um universalismo que poderia também ser apontado como um dos grandes fatores para a permanência da obra. Note-se, por exemplo, a pungência do trecho em que se descrevem as mulheres de Canudos:

Algumas valiam homens. Velhas megeras de tez baça, faces murchas, olhares afuzilando faúlhas, cabelos corrediços e soltos, arremetiam com os invasores num delírio de fúrias. E quando se dobravam, sob o pulso daqueles, juguladas e quase estranguladas pelas mãos potentes, arastadas pelos cabelos, atiradas ao chão e calcadas pelo tacão dos coturnos – não fraqueavam, morriam num estertor de feras, cuspiendo-lhes em cima um esconjuro doloroso e trágico... (Cunha, 2002, p. 614)

Deve-se lembrar ainda o próprio movimento geral da narrativa, que vai num *crescendo* cada vez mais intenso, até chegar às

grandiosas cenas de guerra nas batalhas finais, semelhantes às de *Guerra e paz*, por exemplo. Esse aumento progressivo da tensão dramática é, certamente, um dos aspectos mais arrebatadores da obra, e um dos grandes responsáveis por sua permanência na nossa tradição literária. “Onde Euclides mostra sua vocação de ficcionista, de romancista, é na sua capacidade para *movimentar* massas, jogá-las sinfonicamente, larga e numerosamente” (Oliveira, 1986, p. 210), afirma Franklin de Oliveira.

A tudo isso, acrescenta-se o fato de o próprio Euclides, desde o início, ter planejado uma obra que ultrapassaria em muito o mero relato histórico:

Desde o início, *Os sertões* é concebido como um livro da literatura universal e, antes de escrever a primeira linha, o seu autor já combinou com um letrado franco-brasileiro na Bahia, Pethion de Villar, uma tradução para o francês, língua franca da época. (Zilly, 2002, p. 344-345)

Portanto, ambos os aspectos – o histórico e o literário – apresentam-se na obra com força suficiente para que se mostre infrutífera qualquer tentativa de classificá-la num determinado gênero que ignore algum deles. Franklin de Oliveira, cuidadoso a respeito do problema, propõe o que, a meu ver, seria a classificação mais interessante: uma obra de arte da linguagem (Oliveira, 1986, p. 208). Com isso, estaria respeitado o aspecto literário, sem que este excluísse o histórico-científico.

Não devemos nos esquecer ainda de que essa dificuldade de classificação deve-se antes de tudo a uma discrepância entre a concepção de história hoje mais difundida e a que defendia Euclides. Afinal, como já fora dito, para o próprio Euclides não havia problemas em tomar *Os sertões* como narrativa histórica, uma vez que esta última admitiria um tratamento literário. Nesse caso, levanta-se uma discussão acerca da definição e da função da história, bem como da (im)possibilidade de um historiador imparcial.

Ao final, sobressai o fato de que, com essa dupla orientação, Euclides atingiu os dois grandes objetivos firmados para *Os sertões*: os dados históricos representaram uma denúncia bombástica das atrocidades cometidas em Canudos e até então encobertas; ao passo que o admirável tratamento da linguagem e da narrativa deram à obra um lugar na literatura universal.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Olímpio de Souza. *História e interpretação de Os sertões*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

BERNUCCI, Leopoldo M. Prefácio. **In:** CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial: Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 49ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *Os Sertões*, obra de ficção. **In:** CUNHA, Euclides. *Obra completa*. Vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

CUNHA, Euclides. *Os sertões*. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2002.

OLIVEIRA, Franklin de. Euclides da Cunha. **In:** COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. Vol. IV. Rio de Janeiro: J. Olympio; Niterói: EDUFF, 1986.

WHITE, Hayden. O texto histórico como artefato literário. **In:** *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. São Paulo: Edusp, 2001.

ZILLY, Berthold. Uma construção simbólica da nacionalidade num mundo transnacional. **In:** *Cadernos de literatura brasileira*: Euclides da Cunha. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2002.

PERSUADIR EM NOME DE DEUS: A SERMONÍSTICA DE ANTÔNIO VIEIRA

Aline Pereira Gonçalves

Ao contrário do que muito se imagina, o termo Barroco não era corrente no século XVII, tampouco os artistas do período assim denominavam a arte que produziam. Apenas no século XX, o termo foi trazido por Wölfflin em *Princípios Fundamentais da História da Arte*, em que o autor busca sistematizar uma *Kunstwissenschaft*. Para tanto, o autor estabeleceu pares simetricamente opostos entre características relativas ao que denomina “arte barroca” e à arte clássica, como, por exemplo, as linhas confusas e opulentas de pinturas barrocas em contraposição à clareza e à simplicidade da pintura clássica.

É essencial perceber, contudo, que a tentativa positiva de Wölfflin de estabelecer movimentos de superação histórica em sua ciência da arte acaba por deixar de fora nuances que tornam o referido período mais complexo do que tal denominação comporta. Em outras palavras,

(...) a morfologia de Wölfflin se inclui na concepção hegeliana da história evolutiva do século XIX, que tenta situar cada época debaixo da etiqueta de um único conceito. Por isso, sua morfologia não considera a coexistência – que é historicamente observável - de vários estilos num mesmo tempo (Hansen, 1997, p. 11).

O autor busca abarcar toda a diversidade da produção artística ocorrida entre os períodos do Renascimento e do Neoclassicismo, reunindo-a sob tal terminologia. Não por acaso, ainda na atualidade encontramos certa dificuldade em estabelecer traços gerais para a arte denominada “barroca”, já que não se trata de um movimento artístico de manifestações que seguem um ideal inspirador ou orientador, mas sim de diversas produções que não necessariamente buscam uma consonância, sendo apenas coetâneas. Do mesmo modo, cai por terra a tentativa vã de estabelecer opostos exatos entre traços da arte clássica e de uma unidade artística que não há. Tal busca por normalizar as manifestações culturais seiscentistas acabam por configurar “[uma] tentativa, um tanto forçada, de adequar obras diferentes, de diferentes estilos e períodos artísticos, ao conceito, ou ainda, sob ou-

tra perspectiva, deformá-lo para que se torne possível aplicá-lo aqui e ali, indistintamente.” (Garammont, 1995, p. 96).

Na historiografia literária brasileira, reflete-se a questão da ineficiência de tal terminologia. Observemos que o termo está ausente em Veríssimo (1954), Romero (1960) e Amora (1963), apresentando-se somente em Coutinho (1986) e Bosi (1992). Fica ainda mais claro o caráter estrangeirado desse termo em relação à produção literária que supostamente designa: apenas na segunda metade do século XX é que o termo ganha reconhecimento suficiente para figurar nos estudos da área.

Outro aspecto a ser observado na crítica literária brasileira é o parecer que Antonio Candido apresenta em *Formação da Literatura Brasileira*. No prefácio da segunda edição, o autor explica o porquê de ter deixado as letras brasileiras do século XVI fora de seus estudos. Explica que não nega a existência de produção literária na época, mas que por tratar-se de “ralas e esparsas manifestações sem ressonância” (Candido, 1981, p. 15), não teria exercido influência em seus sucessores, bem como não havia obtido as condições necessárias para formar o esquema “autor-obra-público”, que Candido considera necessário para que seja formado um sistema literário.

Notemos que a perspectiva do autor é consoante com a crítica literária romântica – aliás, como o próprio afirma –, e que, por não perceber uma atuação das letras seiscentistas num suposto processo de evolução linear da literatura nacional, acredita que essas não fazem parte da formação da mesma.

Em Haroldo de Campos (1989), encontraremos objeções pertinentes aos posicionamentos de Candido. Aquele explica que se pode sim verificar traços das letras seiscentistas em manifestações literárias brasileiras posteriores, como na poesia Modernista, por exemplo. Logo, seria necessário distanciar-se da noção de continuidade linear para conseguir observar as “ressonâncias” daquela produção literária. Além disso, Campos questiona a validade do esquema apresentado por Candido, haja vista as condições sócio-culturais profundamente diversas entre os períodos referidos. Como consolidar tal esquema num momento cujo cenário era o de uma colônia, sem imprensa e de população majoritariamente analfabeta? Novamente, a preferência pela generalidade de traços classificatórios e a perspecti-

va atada ao anacronismo da época da qual se observa o objeto removido impedem que tal manifestação artística seja apreciada em suas especificidades, atuando coerentemente com seu cenário contemporâneo.

Uma característica determinante no desenho do panorama das letras seiscentistas é a vinculação entre Estado e Igreja. A arte era orientada pelo princípio horaciano de ensinar e deleitar concomitantemente, e deveria estar, em primeiro lugar, a serviço da moral cristã. Nesse cenário dos seiscentos, a produção satírica de Gregório de Matos, por exemplo, em que atua um olhar panorâmico e perscrutador, vem antes para denunciar e corrigir que para divertir e entreter:

Notemos que, antes de tudo, tratamos de um período na história do Brasil, em que não há uma nação, mas sim uma colônia, que naturalmente deve seguir as leis de sua Metrópole. Dessa forma, o pensamento vigente estava totalmente atrelado ao Estado cristão absolutista ibérico do século XVII, bem como às normas e preceitos inerentes à prática inquisitorial católica, então em plena vigência. O olho da sátira é imbuído de absoluta autoridade, já que, como um porta-voz da correção e do Bem, fala do lugar da virtude, e é por intermédio de suas avaliações que há a manutenção das leis do Estado, sendo de sua alçada as funções de moralizar e de hierarquizar (Gonçalves, 2006, p. 134).

Do mesmo modo, os sermões vieirianos traziam discursos cuja função primordial era a de persuadir o público receptor em nome da moral cristã. É importante ressaltar que, nessa época, conforme os preceitos vigentes, a retórica era de suma importância na formação educacional, principalmente a de orientação jesuíta. É certo que esses estudos têm como base a tríade clássica greco-latina, composta por Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

Para o primeiro, a dimensão persuasiva do discurso seria alcançada através de três elementos essenciais: o *ethos*, ou o caráter formulado pela voz daquele que discursa; o *pathos*, ou seja, a disposição de ânimos dos ouvintes para receber o discurso; e o *logos*, o discurso em si, pelo que demonstra ou parece demonstrar, de acordo com seu grau de verossimilhança. Posteriormente, os outros dois virão reafirmar os preceitos aristotélicos, enfatizando o caráter determinante da voz para os efeitos de persuasão pretendidos pelo discurso.

Sendo assim, os textos escritos são compreendidos através de referenciais de recepção formados com base na audição, no som da voz. Teriam, portanto, que trazer em sua composição elementos que

viabilizassem ao leitor a construção mental das emoções da voz latente, bem como a construção da figura do orador – ou *ethos* -, a fim de que a persuasão exercida sobre os receptores fosse efetiva. Daí, serem as cartas encaradas como “diálogo *per absentiam*”, por exemplo.

Da mesma forma, o sermão, que ao ser declamado contava com elementos imediatos como o tempo, a circunstância e o auditório para que fosse bem sucedido em suas proposições, na forma escrita deveria viabilizar ao leitor uma construção da impressão da voz do orador e do *ethos* em sua leitura subjetiva, em elementos decisivos como o tom de voz e o ritmo de fala, entre outros.

Naturalmente, não podemos saber dos traços que marcavam as pronúncias dos sermões de Antônio Vieira, mas, por meio dos cuidados dessa natureza presentes em seu registro escrito posterior, podemos perceber que tais preocupações estavam presentes na organização e na redação desses textos por parte do autor.

A ordem dos jesuítas – ou “soldados de Cristo” -, da qual Vieira fazia parte, tinha como princípio ir mundo a fora levando a palavra de Deus. Sendo assim, sua produção sermônica não visava de modo algum ao puro deleite, mas sim ao ensinamento, à didática. Dessa forma, os elementos persuasivos utilizados deveriam estar sempre remetendo a uma verdade superior, como meio de revelação, e nunca devendo se encerrar no puro prazer estético.

Por outro lado, a “tradução” das alegorias eclesíásticas de modo algum ficava a sabor da imaginação do público receptor. Elas deveriam obedecer a uma justa medida que viabilizasse seus efeitos persuasivos e imagéticos, mas que garantisse que o imaginário da audiência não fosse se dissipar para longe dos objetivos evangelizantes do sermão, em uma proliferação descontrolada de sentidos:

Dessa forma, fiel aos preceitos retóricos contra-reformistas, o *fingimento decoroso* – o único aceitável no âmbito da ortodoxia católica -, dissimulando a verdade que, contudo, o fundamenta, consiste em acentuar a sinuosidade do percurso, multiplicar os meandros dos caminhos, que, no final das contas, sempre levam à revelação final, *ad majorem Dei gloriam* (Oliveira, 2005, p. 26).

Essa questão foi amplamente abordada pelo autor no “Sermão da Sexagésima”, em que critica a ordem dos Dominicanos, cujos membros ficariam estáticos na Coroa – ao invés de espalharem a pa-

lavra de Deus, como o faziam os jesuítas -, proferindo discursos muito adornados, mas pouco eficientes e educativos.

Se o ato de pregar era visto como o ato de semear a palavra divina, deveria ser simples como o ato de semear corretamente a terra, para garantir a integridade de seus frutos: “Compara Cristo o pregar ao semear, porque o semear é uma arte que tem mais de natureza que de arte” (Vieira, 1975, p. 104).

Essa simplicidade de que nos fala Vieira vem confrontar a tendência *cultista* de adornar excessivamente os textos, de modo a exigir maior agudeza de seus receptores. Sendo assim, o efeito é quase a construção de um jogo mental, uma disputa entre a agudeza intelectual do autor e do receptor, que para Vieira, pouco proveito tinha nos propósitos pedagógicos, que deveriam ser prioritários: “Não fez Deus o céu em xadrez de estrelas, como os pregadores fazem o sermão em xadrez de palavras” (Vieira, 1975, p. 105).

Logo, o texto sermonístico para Antônio Vieira deveria ser acessível para que dele a maior parte possível de ouvintes pudesse tirar proveito, o que não significa que o texto necessitasse ser medíocre ou tacaño. Justamente aí está a agudeza do orador: conseguir achar o equilíbrio entre um sermão eficiente em seu conteúdo ao mesmo tempo que acessível em sua forma. Na formulação do próprio jesuíta:

Como hão de ser as palavras? Como as estrelas. As estrelas são muito distintas, e muito claras. Assim há de ser o estilo do pregador, muito distinto, e muito claro. E nem por isso temais que pareça o estilo baixo; as estrelas são muito distintas, e muito claras, e altíssimas. O estilo pode ser muito claro e muito alto; tão claro que o entendam os que não sabem e tão alto que tenham muito o que entender nele os que sabem. (...) Esse desventurado estilo que hoje se usa, os que o querem honrar chamam-lhe *culto*, os que o condenam chamam-lhe *escuro*, mas ainda lhe fazem muita honra. (...) É possível que somos portugueses, e havemos de ouvir um pregador em português, e não havemos de entender o que diz?! (Vieira, 1975, p. 106).

O exagero dentro do sermão seria então uma falta de decoro, ou seja, um desvio em relação aos preceitos retórico-poéticos da época, já que inadequado ao gênero discursivo e ao público receptor. A busca do equilíbrio seria essencial dentro do texto, pois o excesso

ou o exagero seriam “vícios”, enquanto que aquele seria a “virtude”⁵. Logo, não se trata de uma crítica por parte de Antônio Vieira à existência dos recursos discursivos; o que há é uma discussão acerca do grau de uso dos mesmos, de forma que não acabem por desviar a matéria sermônística de sua função primordial: educar.

Essa educação religiosa buscava consolidar a fé cristã e seus preceitos. Como se sabe, Igreja e Estado eram, então, elementos absolutamente indissociáveis entre si. Por isso, inevitavelmente o sermão acabava por trazer consigo lições acerca do funcionamento sócio-político do Estado, fundamentando e justificando seus mecanismos com explicações divinas. Em outras palavras,

Pode-se dizer que no *modelo sacramental* dos sermões, não somente se acentuam os sinais da divindade no mundo das criaturas, mas também a propriedade delas na condução e governo deste mundo. A primeira teologia é política. Os testemunhos que a divindade dá de si não dissolvem as práticas do mundo; antes, reafirmam a possibilidade de compor progressivamente o mundo e a cristandade. O mistério da manifestação divina encoberta nas espécies terrenas não apenas orienta para Deus, como obriga a considerar que, para alcançá-lo, há um percurso real no interior dessas espécies a ser cumprido. (Pécora, 2000-1, p. 14).

A argumentação presente no sermão extingiria dúvidas do público por meio de respostas presentes nas revelações divinas, configuradas na concretude do mundo em que vive. A ponte entre o elemento impalpável da divindade e seu correspondente verificável seria a alegoria.

Dessa forma, ratificando o que já vimos anteriormente, é de suma importância para a adequação do sermão ao decoro que a construção alegórica presente nos textos eclesiásticos não funcionasse como um jogo semântico, aberto a infinitas possibilidades. Trata-se antes de um jogo do qual já se conhece de antemão o resultado, já que e resposta é anterior ao “desafio”:

(...) a retórica e a poética, apesar de extremamente valorizadas nas obras desses autores [seiscentistas], jamais assumem uma posição independente como artes discursivas, estando sempre subordinadas a um critério de verdade preexistente no âmbito da moral cristã. (Oliveira, 2005, p. 24).

⁵ Pode-se dizer [...] que um ser que realiza perfeitamente sua natureza ou sua essência situa-se num ponto equidistante em relação aos pólos opostos que, de tanto estarem no limite de sua definição, confinam com a monstruosidade. (...) o ser monstruoso é aquele que, de tanto ‘extremismo’, acaba por escapar à sua própria natureza (Ferry, 2006, p. 153).

Um bom exemplo desse tipo de procedimento linguístico é o “Sermão de Santo Antônio aos peixes”, em que Antônio Vieira anuncia que vai, a exemplo de Santo Antônio, dirigir suas palavras não aos homens, que não querem fazer bom proveito de seus ensinamentos – no caso a população do Maranhão -, mas sim ao mar, para que o ouçam os peixes, “Ao menos têm os peixes duas boas qualidades de ouvintes: ouvem e não falam”.

Em um momento desse texto, o autor fala muito sobre o excesso de ambição que faz com que o peixe voador não se contente com nadar e queira voar. Com isso, acaba sendo alvo fácil dos pescadores, mais do que seus irmãos que se contentam com o espaço do mar que lhes foi designado por Deus. Dá a lição: “Quem quer mais do que lhe convém, perde o que quer e o que tem.”; e ainda faz uma construção irônica, pensando em como essas palavras seriam úteis aos homens, se seu auditório não fosse então de peixes: “Oh, que boa doutrina era esta para a terra, se eu não pregara para o mar!”.

Notemos então que há no discurso de Vieira uma dualidade entre o que os homens deveriam ouvir e o que ouvem os peixes, configurando-se uma crítica ao que aproxima ambos e um elogio ao que difere esses daqueles, por serem atitudes melhores e mais dignas, ainda que por insciência. Contudo, em nenhum momento essa dualidade é ambígua (Oliveira, 2005, p. 23), já que é bem clara a mensagem de correção moral que se quer passar aos homens do Maranhão, reais alvos das lições presentes nesse sermão.

Ao estudarmos a sermonística veiriana, pareceu-nos bastante claro o papel fundamental que as construções alegóricas e as aproximações discursivas que propiciam exercem na formação dos sentidos pretendidos pelo orador. Todo o tempo, ele trabalha com analogias e metáforas, com elementos presentes que remetem a correspondentes ausentes, com presenças sensíveis que comprovam as Escrituras e corroboram sua veracidade.

Precisamos perceber que a estética barroca, a que muitas vezes é atribuído o uso do exagero como fim em si mesmo, trabalha, na verdade com as noções de extremosidade e de suspensão, que têm como fim arrebatado o receptor, segundo nos esclarece Maraval:

Definitivamente uma cultura do exagero, enquanto tal violenta, não porque propugnasse a violência e se dedicasse a testemunhá-la – embora

também houvesse muito disso -, mas porque, pelo modo como nos apresenta o mundo, o artista barroco pretende que possamos sentir-nos admirados, comovidos pelos casos de violência tensão que ocorrem e que ele coleta: paisagens entenebrecidas por violência tormentosa; figuras humanas em “atitudes ferozes”; ruínas que nos falam da incontrolável força destruidora do tempo sobre a sólida obra do homem; e, o que mais vibração confere a uma criação barroca, a captação da violência no sofrimento e na ternura (Maraval, 1997, p. 333).

Um exemplo significativo do uso da plasticidade para arrebatrar o público espectador é o “Sermão da quarta-feira de cinza” de 1672. Nessa pregação, Vieira lembra aos cristãos que o homem foi, é e será pó, e que o que diferencia vivos de mortos é somente o vento, o sopro divino:

Deu o vento, levantou-se o pó: parou o vento, caiu. Deu o ventos, eis o pó levantado; estes são os vivos. Parou o vento, eis o pó caído; estes são os mortos. Os vivos pó, os mortos pó; os vivos pó levantado, os mortos pó caído; os vivos pó com vento, e por isso vão; os mortos pó sem vento, e por isso sem vaidade. Esta é a única realidade, e não há outra (Vieira, 2000-1, p. 55).

Sendo assim, o cristão deve manter essa noção sempre em mente e, por isso, atentar para conduzir sua vida do modo mais correto possível. É de sua responsabilidade usar seu livre-arbítrio para viver de acordo com os preceitos da religião, afinal, quando chegar o Juízo Final, todos terão que prestar contas de suas ações, já que o pó caído tornará a ser pó levantado, e seu encaminhamento para o Céu ou para o Inferno dependerá de suas atitudes no presente.

A questão do livre-arbítrio é essencial para que compreendamos modificações na mentalidade trazidas pelo pensamento cristão, em ruptura com o pensamento greco-latino que prevalecia até o triunfo daquele. A sociedade grega era hierárquica, baseada na distribuição desigual das “virtudes” aos homens pela natureza, e acreditava que cada um deveria exercer um determinado papel social, conformando-se com o que lhe cabia. É com o pensamento cristão que chega a noção de igualdade, de homens “irmãos”, não que se pretendesse que a natureza distribísse equivalentes dons a todos. A questão era, na verdade, o uso que cada um fazia de suas vantagens e qualidades. É aí que reside a idéia do livre-arbítrio, já que os homens têm a liberdade de procederem como lhes convier, e é a moral – e não mais suas capacidades inatas – que vai balizar suas condutas:

Substancialmente, ela [a moral cristã] nos diz o seguinte: existe uma prova indiscutível de que os talentos herdados naturalmente não são intrinsecamente virtuosos, que não têm nada de moral em si mesmos, e que todos, sem exceção, *podem ser utilizados tanto para o bem como para o mal*. [...] todos os dons naturais, herdados do nascimento, são, com certeza, qualidades, mas não no plano moral, pois todos podem ser postos a serviço do pior ou do melhor. [...] Apenas uma ação livre pode ser chamada de virtuosa, não uma coisa da natureza. Assim é que a partir de então o “livre-arbítrio” é posto no princípio de todo julgamento sobre a moralidade de um ato. [...] *talvez, pela primeira vez na história da humanidade, é a liberdade e não a natureza que se torna o fundamento da moral*. (Ferry, 2007, p. 93).

Retomemos o sermão. O autor lembra aos cristãos que não se pode viver esta vida, repleta vaidades e opulências, como se fosse a única, mas sim lembrando sempre de plantar agora o que se busca colher futuramente. Assim, aconselha aos espectadores a se arrependarem imediatamente e buscarem se reconciliar com as leis de Deus: *“Memento Homi, quia pulvis es, et in pulverem reverteris”*.

Podemos, logo, perceber que não só as artes plásticas, como também as letras, faziam o uso dessa plasticidade arrebatadora. No caso desse sermão, Vieira adota uma postura de “espetacularização da morte” ou “moralização da morte”, recursos persuasivos amplamente utilizados pela Igreja contra-reformista.

Assim, ao mesmo tempo em que se expõem a grandiosidade e a pompa das coisas terrenas, procura-se ressaltar sua transitoriedade, o que traz como corolário o medo da morte e o pavor do inferno, tão explorados nas pregações da época para tentar obter a conversão dos ouvintes (Oliveira, 2003, p. 143).

Sendo assim, verificamos que os pareceres anacrônicos que ainda hoje muito influenciam os estudos sobre as letras seiscentistas impedem que possamos observar os mecanismos e as intenções que subjazem a essas escritas. A construção alegórica dos sermões vieirianos vem com propósitos bastante determinados e seguindo rigidamente o decoro vigente. Não vem para distrair ou divertir com jogos mentais, tampouco para confundir e enublar o evangelho diante dos espectadores, mas sim para arrebatá-lo a audiência e, de forma persuasiva, passar-lhe as mensagens religiosas, orientando-a sempre em favor da moral cristã.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AMORA, A. S. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Saraiva, 1963.
- ARAÚJO, E. *O teatro dos vícios: transgressão e transgência na sociedade colonial*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAMPOS, H. de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos*. Salvador: FCJA, 1989.
- CANDIDO, A. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.
- COUTINHO, A. *A literatura no Brasil*. Niterói: EdUFF, 1986.
- FERRY, L. *Aprender a viver: filosofia para os novos tempos*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.
- FOUCAULT, M. As quatro similitudes. **In:** *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1966.
- GRAMMONT, G. de. O conceito 'Barroco': um jogo de espelhos? **In:** *Revista do IFAC*. N.2, 92-98, dez, 1995.
- GONÇALVES, Aline Pereira. Veneno santo de um cristão obscuro: a sátira de Gregório de Matos. **In:** *Cadernos do CNLF*, vol. X, nº 16. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2006.
- HANSEN, J. A. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia no século XVII*. Campinas: UNICAMP, 2004.
- . Autor. **In:** JOBIM, J. L. (org.) *Palavras da crítica, tendências e conceitos no estudo da Literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- . Leituras coloniais. **In:** ABREU, M. (org.). *Leitura, história e história da leitura*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.
- . Notas sobre o barroco. **In:** *Revista do IFAC*, nº 4, dez. 1997.

———. O poeta da multidão. **In:** *Jornal do Brasil*, Caderno Idéias, 12/08/1989.

———. Pós-moderno e barroco. **In:** *Cadernos do mestrado/Literatura*, n. 8. Rio de Janeiro: UERJ, 1994, p. 28-55.

———. Sátira barroca e anatomia política. **In:** *Literatura e memória cultural*. Belo Horizonte: ABRALIC, 1991.

MARAVAL, J. A. Extremosidade, suspensão, dificuldade. **In:** *A cultura do Barroco*. São Paulo: Edusp, 1997.

———. *Obra poética*. Ed. James Amado. Rio de Janeiro: Record, 1990, 2 vol.

OLIVEIRA, A. L. M. de. Alegoria e fingimento decoroso em Antônio Vieira. **In:** PINTO, S. R. (Org.). *Tramas e mentiras: jogos de verossimilhança*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005.

———. *Por quem os signos dobram: uma abordagem das letras jesuíticas*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

———. Antonio Vieira, cratiliano? **In:** *Língua e linguagem literária I*. Rio de Janeiro: CiFEFIL, 2005, v. IX, p. 7-17.

———. Antonio Vieira e a concepção cratiliana do signo lingüístico. **In:** *X Encontro Regional Abralic: Sentidos dos lugares*. Rio de Janeiro: Abralic, 2005.

PÉCORA, A.. Sermões: o modelo sacramental. **In:** VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Vol I. São Paulo: Hedra, 2000-1.

———. Para ler Vieira: as 3 pontas das analogias nos sermões. **In:** *Floema, caderno de Teoria e História Literária*. Ano 1, nº 1, jan/jun. 2005. Vitória da Conquista: Uesb, 2005.

———. Sermões: a pragmática do mistério. **In:** VIEIRA, Antônio. *Sermões*. Vol. II. São Paulo: Hedra, 2001.

ROMERO, S. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1960.

SILVA, J. L. da. Pregar, revisar e estampar: voz e letra nos sermões de Vieira. **In:** *Cultura letrada no Brasil: objetos e práticas*. Campi-

nas: Mercado de Letras, Associação de Leitura do Brasil (ABL); São Paulo: FAPESP, 2005.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1954.

VIEIRA, Antônio. *Cartas*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1970.

———. *Sermões*. Rio de Janeiro: Agir, 1975.

———. *Sermões*. Vol. I e II. Organização de A. Pécora. São Paulo: Hedra, 2000-1.

**(RE)ESCREVENDO A MEMÓRIA:
A POESIA DAS MADRES DE PLAZA DE MAYO**

Maria Fernanda Garbero de Aragão Ponzio (UERJ)

INTRODUÇÃO

Quem passa pela *Plaza de Mayo* nas tardes de quinta-feira, às 15h e 30 min., e se defronta com o saldo mais vivo e erguido de um país ferido pela ditadura militar, pode até desconhecer a cerimônia que ali se realiza. Pontualmente, há mais de trinta anos, as *Madres de Plaza de Mayo* ensaiam e encenam um espetáculo de encontro com a memória e com a justiça. Nesse mesmo espaço que lhes cede o nome, seus lenços brancos reconfiguram paisagens, histórias e sujeitos, ao conjugar dor e justiça em corpos que se substituem aos de seus filhos e com eles buscam reiterar uma luta que a violência do Estado militar não conseguiu fazer desaparecer.

Seus corpos cansados pela idade, ao vestirem o véu da cerimônia semanal, desvelam a história de um país encoberto pela mentira e dominado pelo medo. Fortes, firmes e combatentes, as *Madres* representam, talvez, o mais vivo e presente movimento de resistência produzido pelas ditaduras que assolaram a América Latina no século XX. Marchando ou rondando, elas traduzem performaticamente o inefável em linhas que se inscrevem na transgressão. Seus discursos e escritos transcendem o espaço circunscrito da *Plaza* e convidam à leitura de um testemunho da margem, de corpos torturados pela ausência e sobreviventes pela insistência ao amor.

Encontrar-se com a escritura produzida pelas *Madres*⁶ é resgatar a história de um tempo que, através da possibilidade ficcional, se recria para poder existir em meio ao silêncio. Frente a essa perspectiva, os anos que traçam a cronologia do movimento são marcados por momentos em que a descoberta da escritura surge como um caminho de trânsito entre os estados prosaico e poético (Morin, 1999), ao compor sujeitos que renascem nas letras. Entre esses momentos poéticos, as oficinas literárias se transformam em possibili-

⁶ Neste estudo, dedicamo-nos aos escritos das *Madres* que integram a *Asociación Madres de Plaza de Mayo*.

dades interpretativas de uma memória que se narra, desvela-se, na ficção, com o requisito da originalidade deste termo.

REDESCOBRINDO AS LETRAS

O estudo da poesia produzida pelas *Madres de Plaza de Mayo* é um encontro com muitos aspectos, como a memória e a possibilidade de uma reescritura ficcional historiográfica. Em seus textos, a questão do testemunho emerge através de uma necessidade que transborda da dor para ser escrita numa perspectiva metonímica, na qual a poesia é resgatada de seu estado primeiro para dar voz a trágicas experiências plasmadas nas linhas da alegoria.

Com efeito, a compreensão de termos como **poesia** e **ficção** se configura como um importante percurso rumo à leitura dessa escritura que será produzida por elas. Elas, embora escrevam, não se apresentam como escritoras; seus poemas, ainda que publicados, não pretendem compor uma expressão literária cuja envergadura teórica lhes permita ascender como cânone. Tensos, eles nos exigem pensar numa idéia transgressora acerca da poesia aristotélica, ao imitarem não a natureza, mas ao mimetizarem, na escritura, a dor da ausência e o nascimento da mãe parida pelo filho desaparecido. Peculiares, os poemas das *Madres* fogem a parâmetros literários para existirem literariamente.

Poeticamente, a ficção elaborada por elas não é escrita como um invento. Dela, é resgatada a noção latina do verbo *fingere*, cujo significado nos remete a “moldar”, “plasmar”, reiterando que é do mesmo verbo que surge a palavra “fictício”, definida por Wolfgang Iser, em *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie* (1991), como parte mediadora na tríade “realidade – fictício – imaginário”. Nessa perspectiva, o fictício é tomado como um percurso viável para a representação imaginária que conduz ao real, ao realizar-se através do fingimento e se desnudar em estratégias transformadoras de sua própria irrealização.

Se o primeiro ato de *fingere* leva-nos à noção de “dar forma ao informe, converter o barro em figura” (Stierle, 2006, p. 13), sua relação com a poesia escrita pelas *Madres* emerge da possibilidade discursiva que dá forma, em versos, ao corpo dilacerado pela ausên-

cia. Urdida pelo imaginário, a escritura desse sujeito é constituída pela impossibilidade de narrar o real, entretanto, é ao subvertê-lo poeticamente que a ficção medeia o inefável e o imagético, plasmado em versos que, timidamente, reescrevem interpretações da realidade.

Nessa passagem entre o que se realiza na interdição de sua possibilidade existencial e o real, essa escritura traduz impasses que dialogam (e se defrontam) com o sujeito que narra suas experiências. Distante dos discursos proferidos nas tardes de quinta-feira na *Plaza de Mayo*, o panfletário se metamorfoseia em um encontro com a descoberta das letras, vislumbrado pela ficção que o conduz ao “laboratório do possível”: a literatura.

Em meados de 1990, a trajetória rumo aos versos poéticos é iniciada em um momento que, embora se distancie do marcado pela paisagem da *Plaza*, conserva em si a imagem que dele provém e decorre. Sentadas frente à folha branca que espera para ser preenchida com memórias, elas se reuniam semanalmente para uma oficina de escritura, uma proposta despretensiosa que (a)guardava apenas um antigo projeto de contar a história do movimento que já completava mais de uma década. É nesse contexto que as letras da literatura lhes aparecem com um desafio, ao qual elas enfrentam com o mesmo *leitmotiv* que, há tantos anos, lhes acompanha. Como construir esse projeto? Elas respondem: “como só nós sabemos fazer: desde o coração”⁷.

Com base na imagem a que corresponde “coração”, a escrita nasce da experiência, do vivido e do que foi suportado. É dessa vivência que emerge a figura literária que, sem seu lenço branco, encontra nas alegorias uma opção narrativa para parir uma vez mais o filho desaparecido. Ali, com os avais da ficção, elas são as personagens de suas próprias histórias, tecidas pela mãe consciente de sua condição trágica e seduzida pelas linhas que lhe permitem traduzir dor em poesia.

Coordenada pelo escritor Leopoldo Brizuela, a oficina literária representava um momento distinto para história das *Madres*. Durante dez anos, assim como no compromisso marcado com a *Plaza*, elas se preparam para um encontro com a escritura, que a princípio

⁷ In: *Corazón en la escritura*, 1997. A tradução dos textos é de minha autoria.

trazia o medo do desconhecido, para depois se configurar num “obscuro objeto do desejo”.

Redescobertas, as letras dão forma às reminiscências, traçando uma memória que evoca, ficcionalmente, a infância e a juventude da figura madura que se transforma em personagem de si mesma. Autobiograficamente, é construído um relato do sujeito formado na coletividade e reconhecido como *Madre*, o qual, sozinho com sua folha de papel, reencontra-se com as imagens que o produziram. O pronome “nós”, definidor de alguém que com outro alguém conjuga seus atos, é empregado sob uma perspectiva semântica na qual o individual, o subjetivo, é resgatado após haver-se conformado como uma resposta conjuntiva de enfrentamento.

Um retorno ao estado poético (Morin, 1999) esboça um período em que o amor é transcrito e transformado em poesia, após a inevitável prosaidade decorrente das obrigações desse novo sujeito transeunte entre códigos e leis estampadas em panfletos e discursos políticos. A figura da mãe que ocupa a *Plaza* por primeira vez, em abril de 1977, e de ali não sai, dando voltas capazes de desestabilizar o público, ressurge tonificada pelo amor ao ente desaparecido e à luta, concebida como legado invencível, que a personagem madura revive e ressignifica em seu pacto escritural.

Sem o lenço branco (véu que desvela e sagra a união transcendente e inquebrantável com os desaparecidos), elas se reconhecem em memórias e testemunhos que, assim como o lenço, compõem a performance da resistência. Resistindo à prosa do mundo e se rendendo à poesia – ressemantizada num estado que permite expressões subjetivas, geradas pelo simbólico e pelo metafórico –, o encontro com a escritura se manifesta como uma alternativa na qual a comunhão literária reitera a noção de que “a verdadeira novidade nasce sempre de uma volta às origens” (*Idem*, p. 43).

A imagem recuperada da criança e da adolescente, partícipes na constituição do ator político identificado coletivamente como *Madre*, é um tema que define grande parte do percurso poético traçado nas oficinas. Ao redescobrir as letras, é delas agora o papel sobre o qual serão modeladas as linhas testemunhais, traçados biográficos que dialogam entre o imaginário e o fictício, propondo-nos uma realidade que respira poesia.

VERSOS DE MEMÓRIA

Em *Crítica cultural e sociedade* (1949), segundo as palavras de Adorno: “escrever um poema após Auschwitz é um ato de barbárie, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 1949, p. 26). Entretanto, ao ter contato com a poesia do escritor romeno Paul Celan, cuja biografia é marcada pela Shoah, o filósofo considera, na terceira parte da *Dialética negativa* (1966), que “a dor perene tem tanto direito à expressão quanto o torturado ao grito, por isso pode ter sido errado afirmar que não se pode escrever mais nenhum poema após Auschwitz” (Adorno, 1975, p. 355, *apud* Selligmann-Silva, 2004, p. 74)

Frente aos atos nazistas desempenhados durante os anos que compõem a trágica memória de um tempo inexoravelmente assinalado pelo terror, qualquer comparação parece inoportuna e infeliz. Por outro lado, desconsiderar as sofisticadas estratégias de desmantelamento humano, empregadas durante os períodos de ditadura militar nos países latino-americanos, é não reconhecer que, mesmo após Auschwitz, nos deparamos com contextos potencialmente inefáveis. A respeito dessa reinserção da catástrofe para a construção de narrativas de memória, o autor Andreas Huyssen considera, em *Seduzidos pela Memória* (2000), que: “O Holocausto, como lugar-comum universal, é o pré-requisito para seu descentramento e seu uso como um poderoso prisma através do qual podemos olhar outros exemplos de genocídio.” (Huyssen, 2000, p. 13). Com efeito, no trato dos discursos de memória, o Holocausto passa a ser lido como a metáfora transnacional, ao perder sua característica de evento singular para ressignificar-se em outras tessituras e contextos históricos.

Durante o Processo de Reorganização Nacional (1976-1983), a sociedade argentina foi espectadora de atos que questionam nossa compreensão acerca do humano. Se a tortura representa um artifício capaz de dissociar o corpo do indivíduo, uma vez que qualquer possibilidade de reação do sujeito torturado deixa de significar sua expressão, o que resta do corpo brutalmente lastimado é o desprovidimento de suas condições mínimas de cidadania. Acidadanizado, asujeitado e animalizado, a última saída do corpo, cuja carne é car-

bínculo, é tornar-se afático. O silêncio, na tortura, emerge como uma impossibilidade narrativa que preserva e aniquila a mente que sofre.

Torturados também são os corpos dos que vêm a imperativa ausência daqueles com quem os laços de amor passam a ser restritos à memória. Desaparecidos, esses corpos passam a existir – de maneira muito mais forte e presente – nas narrativas construídas por suas mães. Ao contrário do que pode enterrar e representar uma cerimônia de sepultamento, o corpo de um desaparecido ronda sem terra, sem túmulo e sem simbologias que possam entregá-lo ao rito de passagem que o retira e eleva dentre os vivos. A ausência torna-se muito mais presente, ao convocar ainda mais o simbólico, capaz de transmutar a perda em uma imagem inextinguível.

A mãe que se encontra com outras com as quais partilha da mesma dor, inextricavelmente, caminha ao lado do filho desaparecido que lhe pari como *Madre*. Desse encontro-resgate, surgem inúmeras representações capazes de desestabilizar a língua-de-espuma⁸ falada durante a época de silenciamento perpetrada pela ditadura militar. Novas significações aparecem, gestadas pela necessidade de recriar sentidos ressonantes inviáveis de serem calados; eles se desdobram (e incomodam). Paralelamente a tantas imagens criadas pelas *Madres* para representar os desaparecidos (como os lenços brancos; os cartazes com fotos; as silhuetas e as máscaras), os escritos produzidos durante as oficinas literárias se tornam mais uma importante oportunidade de encontro com aqueles que, ao desaparecer, se presentificam para sempre na envergadura do sujeito que nasce com sua ausência.

Como um palimpsesto, a poesia que será engendrada por elas traz em sua escrita primeira a memória do filho. É sobre a folha branca que, embora sem escritos progressos, podemos ter acesso ao sujeito desaparecido, cujos sonhos e utopias voltam a existir poeticamente, dando luz e voz uma vez mais àqueles quem a tortura tentou anular.

⁸ Referência à definição de Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio* (2007), a respeito de uma língua na qual os sentidos não ecoam, falada, segundo a autora, durante o golpe militar no Brasil.

O texto que inicia o percurso proposto pelo livro *El corazón en la escritura* (1997) traça o pacto entre a figura que escreve e a personagem que, no poema, renasce para contar uma memória cuja existência se torna possível pelo resgate poético-ficcional presente na composição literária. “La cuna”, nome que ao traduzirmos para o português teria sua aproximação semântica com “O berço”, é um caminho poético que, ao evocar imagens do filho ainda em seu estado fetal, resgata a figura da *Madre*. Metonimicamente, são empregados vocábulos que remetem às imagens capazes de recompor a trajetória do detido-desaparecido, antes mesmo de seu nascimento. O berço, o ventre, a pança da gestante e a escolha do nome são elementos que dão o tom aos versos, linhas poéticas que recriam a personagem em diálogo com as angústias daquela que o espera para existir. Ao renascer na ficção, o filho revive, sob o ponto de vista da mãe que escreve, o caminho que ela agora irá traçar. Juntos, texto e *Madre* nascem a partir das lembranças de uma memória do ente desaparecido, figura entranhável em cada linha do pacto, o qual se firma configurado por uma nova possibilidade de criação autobiográfica.

Composto por seis estrofes, o texto assinado por Hebe de Bonafini, presidente da *Asociación Madres de Plaza de Mayo*, lança-nos a uma mirada desde o olhar da figura materna consciente de sua dor e de sua perda. Através desse olhar de quem, na escrita, enxerga pelas lentes do filho renascido na escritura, versos como

que nome me colocaria
se o do santo do dia
ou do avô morto
ou o que você escolhesse (*idem*, p. 19)

dão eco ao corpo torturado, uma vez que, ao remir o desaparecido, trazem consigo o testemunho da figura que sobreviveu para narrar o horror. Esse resgate se reitera ainda mais nos últimos versos, nos quais as palavras sonho, vida e esperança aparecem como ferramentas utilizadas pela personagem para falar de si:

quando dorme tranqüila
recostada na cadeira de balanço
já está balançando o sonho
a vida, a esperança (*idem*).

O laço entranhável, configurado pela imagem da gestação, torna-se um momento eternizado na escritura. O ventre, nessa pers-

pectiva, abriga para sempre o filho desaparecido, o qual ressurgiu em cada linha, refratando a imagem de um parto que sempre está para acontecer. Em “Ventre”, a autora de “O berço” retorna tecendo poeticamente um ensaio autobiográfico, ao compor seus textos com memórias que recuperam a experiência de dar a luz ao ser que, com o desaparecimento forçado, gesta um ator político capaz de seguir dando-lhe a vida. O mundo da personagem é seu bairro, uma imagem que preserva, através das reminiscências, a presença do universo privado com o qual ela irá romper ao transformar-se em *Madre*,

quando em meu ventre
senti o filho que ia crescendo
fui a mulher
mais feliz de todo o mundo
pequeno
esse mundo desse bairro
que me teve entre sua gente
que me ensinou tantas coisas
que me deu todo seu afeto
que me ensinou do amor
tudo que no ventre levo (*idem*, p. 20).

Em outro momento do livro, a autora ressemantiza o berço, que espera pelo rebento, na *Plaza*, esse local circular que abriga ambos: *Madre* e filho, parindo-se simultânea e simbolicamente, todas as semanas. Esse cenário circular se distancia do abrigo do recém-nascido, pois convoca para si outros filhos nascidos dessa luta engendradora pela personagem. Sozinha entre seus pares, ela declara sua busca pela

noite que ilumina a justiça
esperando na *Plaza* que cheguem outros homens
que a marcha cresça
até se converter em um sol gigante e quente
como o amor que lhes tenho
em meu coração de mãe (*idem*, p. 22).

Ratificada, a idéia de que “o Outro sou eu” – lema adotado pelas *Madres* em referência ao que seus filhos lhes deixaram como legado – reitera a imagem palimpséstica dessa escritura, tonificando o laço e os ideais daqueles que, mesmo após desaparecidos, voltam fiéis e firmes em suas utopias, elementos que se agregam à composição textual que dá forma à poesia. O texto emerge como o cordão umbilical que religa a *Madre* ao

filhinho doce e terno
recém nascido
tão sonhado⁹,

o qual será cuidado e dignificado em seus lenço, linhas e, sobretudo, trajetória.

Elaborados em muitos momentos e sob diversas perspectivas, esses percursos da personagem, rumo àqueles pelos quais seus filhos lutavam, incidem-se no encontro com mães portadoras da mesma dor. Enlaçadas, elas vencem a tortura e gritam pela liberdade, um urro silenciosamente estruturado pelo sujeito clamante por liberdade. Em “Minhas mãos”, a autora se identifica com suas companheiras, personagens enredadas pela mesma tragédia e cujas mãos que “se encheram de horríveis silêncios” (*idem*, p. 35) agora escrevem a seus filhos e abraçam os dias. De braços dados com aquelas que lhe permitem encontrar “generosidade em viver”, a autora de “O berço” e “Ventre” evoca a luta compartilhada para dar voz à representação imagética de si mesma, num momento em que já descreve sua consciência a respeito de sua formação coletiva.

A importância dessa formação, viabilizada pelo enclave de narrativas dolorosas e trágicas, repete-se em outros textos que compõem o livro. Em “Mãe companheira”, Mimi (a autora) descreve a relevância desse caminho em direção ao encontro com aquelas com quem constrói e compartilha a trajetória. Como um hino de louvor, o texto invoca as companheiras e descreve a incerteza frente à luta solitária:

a insegurança me acompanha
desde aquele dia que abandonei minha casa
para buscar justiça.
Necessito sua fortaleza e compreensão
para vencê-la.
Me apóio em você
e assim poder desafiar e lutar
pela verdade (*idem*, p. 65).

Novamente, um novo pacto se estabelece, ao agregar à cena da *Plaza* um giro que, mesmo traçado em voltas, delinea um rumo em que “cada passo será um passo mais adiante” (*idem*, p. 66).

⁹ Fragmento de um poema sem título, de autoria de Hebe Mascia.

A voz coletiva clamante por justiça aparece em muitos textos que compõem o livro em análise. Ainda que pronunciada por um indivíduo entregue à escritura, a imagem de mãe já investida de seu papel social é o tom que permeia e pontua os poemas escritos durante as oficinas. No texto “Com esse lenço branco”, temos o ápice dessa comunhão, fruto da herança deixada pelos entes queridos, os quais passam a representar os 30.000 desaparecidos. De autoria coletiva, o poema que integra o sub-capítulo “*Plaza Tomada*” (título que confirma esse lugar-encontro onde elas nascem como *Madres*) representa o único texto escrito por mais de uma delas. Fortalecidas pela representatividade do grupo, elas se autoconvocam ao encontro marcado na *Plaza*,

com esse lenço branco
vamos juntas companheiras
o caminho está traçado
já a praça nos espera (...)
a unidade nos dá a força
contra o perdão e o esquecimento
contra todos os traidores
contra todos os militares (*idem*, p. 71).

Ao chamar para a cena literária a vestidura que completa a criação das personagens de si mesmas, as *Madres* assumem o lenço branco como objeto de identificação pessoal e intransferível, paralelo somente à dor e ao percurso contra o esquecimento travado há mais de trinta anos. Assim como no teatro grego, em que a máscara (*persona*) caracterizava o papel desempenhado no contexto dramático, os lenços brancos são imagens que denotam e diferenciam a mãe marcada pelo desaparecimento do filho entre outras que a miram na multidão. Em perspectivas contrárias, eles não dissimulam ou preservam a face de quem se expõe publicamente. O rosto é mostrado, envolto por um tecido ressignificado em lenços presentes pela ausência.

“Com esse lenço branco” define grande parte dos textos de *El corazón en la escritura*, em que o viés ficcional confirmado na oficina literária isenta o testemunho ali escrito de qualquer caráter jurídico. Com efeito, é pela modelação de narrativas memorialísticas que o leitor tem acesso a uma nova forma de contar o terror daquelas que não desapareceram, entretanto, foram torturadas pelo silêncio a respeito do destino de seus seres queridos e pelos discursos que as preconizaram como loucas.

Na escritura das *Madres*, o presente se transforma no tempo remodelador das memórias dum passado revivido cotidianamente. Irrestrito às marchas na *Plaza*, às quintas-feiras – momentos característicos do que representa o movimento por elas empreendido – o passado se configura como uma ligação inevitável com a “subjetividade que rememora o presente” (Sarlo, 2007, p. 49). A personagem que escreve suas memórias, através da possibilidade poética oferecida pela literatura, representa um sujeito marcado pelas experiências de perda e resgate da imagem do filho, o qual ora aparece tingido por traços de suas infância e juventude, ora se presentifica na versão palimpséstica atualizada verbalmente pela escritura materna. Entranhados, *Madre* e filho caminham juntos, tecendo discursos capazes de evocar a alusão e a metáfora, elementos fundamentais para o nascimento dos textos elaborados nas oficinas.

Essencialmente repetitivo, o testemunho esboçado neste livro reitera – com atores distintos – o *páthos* entoado na *Plaza*. Circulares, texto e marcha ratificam posicionamentos simbólicos e ideológicos que, justamente por sua repetição, se revelam emergenciais a esse percurso delineado por uma guinada subjetiva da figura da mãe emigrante da esfera privada. Sua dor pública – e publicada – encontra mais um caminho para abrir as feridas deixadas pelo Estado militar, período que não se detém ao passado; ao contrário, é um presente vivo e escandaloso, ao qual elas prometem (com seu projeto de dignificação dos que caíram) nunca perdoar, nunca esquecer.

CONCLUSÃO

O estudo da poesia produzida pelas *Madres* que integram a *Asociación Madres de Plaza de Mayo* requisita-nos uma mirada à compreensão de um movimento que surge da dor para se firmar num panorama de resistência. Os textos que compõem o livro em análise, *El corazón en la escritura*, traçam, através do encontro com a possibilidade literária, um caminho de memória, escrito a partir da imagem de uma figura consciente de sua nova investidura social. A *Madre*, que se reúne com suas companheiras de luta na oficina literária para dar voz e forma a poesia, evoca suas reminiscências, as quais aparecem modeladas em versos que expressam o percurso de sua formação intelectual.

O mote dessa escritura, sem dúvidas, é o desaparecimento forçado de seus filhos, jovens que, ao renascerem na literatura, adquirem novas vozes capazes de restabelecer e reerguer o que a tortura logrou silenciar. Se seus destinos ainda permanecem historicamente incertos, suas *Madres* transformam essa presença num pacto pertinaz, não lhes importando os restos de seus corpos, mas exigindo a viva presença de seus ideais, um aspecto que as distancia de outras *Madres* com as quais compartilham o mesmo epíteto¹⁰.

Muitas vezes panfletário, o ritmo dessa sinfonia contra o esquecimento, composta do por elas, ecoa uma poesia tecida por imagens ficcionais viáveis ao entendimento do inefável sentimento ocasionado pela perda de seus seres queridos. Nessa urdidura testemunhal, a escrita autobiográfica se presentifica em textos que, ao não pretenderem um caráter historiográfico complementar, tornam-se suplementos fundamentais para novas possibilidades narrativas de uma história que ainda permanece às margens. Decruando uma terra carente de verdades, há mais de trinta anos as *Madres* cavam incessantemente a esperança de um país mais digno. Nesse incansável ofício de lavar em solo frio e cimentado, elas rompem com o concreto e chamam para cena simbologias que enterram o medo e semeiam a liberdade.

¹⁰ Desde 1986, as *Madres* se agruparam em duas linhas ideológicas bem distintas: *Madres de Plaza de Mayo – Línea Fundadora* e *Asociación Madres de Plaza de Mayo*. Embora ambas representem figuras de resistência às violências perpetradas pelo regime militar, nossa opção é decorrente do enfrentamento permanente desempenhado pela *Asociación*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOUSQUET, Jean-Pierre. *Las locas de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: El Cid, 1983.

CORREA, Roberto Lobato e ROSENDAHL, Zeny (orgs.). *Paisagens, textos e identidade*. Rio de Janeiro: Eduerj, 2004.

GORINI, Ulises. *La rebelión de las Madres. Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Tomo I (1976-1983). Buenos Aires: Norma, 2006.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KEHL, Maria Rita. Três perguntas sobre o corpo torturado. **In:** KEHL, Ivete e TIBURI, Márcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004, p. 9-19.

MADRES DE PLAZA DE MAYO. *Historia de las Madres de Plaza de Mayo*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1996.

———. *El corazón en la escritura*. Buenos Aires: Asociación Madres de Plaza de Mayo, 1997.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 1994.

RICHARD, Nelly. Feminismo, experiencia y representación. **In:** *Revista Iberoamericana*. Vol. LXII, 1996, p.733-744.

SARLO, Beatriz. Política, ideología y figuración literaria. **In:** BALDERSTON, Daniel et alii. *Ficción y política: la narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza Estudio, 1987.

———. *Tempo Passado. Cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Cia. das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. As literaturas de testemunho e a tragédia: pensando algumas diferenças. **In:** FINNAZI-AGRÒ, Ettore e

VECCHI, Roberto (org.). *Formas e mediações do trágico moderno. Uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004.

———. Arte, dor e katharsis, ou variações sobre a arte de pintar o grito. In: KEIL, Ivete e TIBURI, Márcia (orgs.). *O corpo torturado*. Porto Alegre: Escritos, 2004, p. 61-80.

STIERLE, Karlheinz. *A ficção*. Tradução de Luiz Costa Lima, (orgs.). Carlinda Fragale Pate Nuñez, Francisco Venceslau dos Santos. Rio de Janeiro: Caetés, 2006. (Novos Cadernos do Mestrado, vol. 1).

TODOROV, Tzvetan. *Los abusos de la memoria*. Tradução de Miguel Salazar. Buenos Aires: Paidós, 2000.

WELSCH, Wolfgang. Estetização e estetização profunda ou A respeito da atualidade do estético. Porto Alegre: Porto Arte, vol. 6, nº 9, 1995, p. 7-22.

**SEMIOLOGIA DO AMOR:
NOTAS PARA UMA LEITURA
DE “FRAGMENTOS DO DISCURSO AMOROSO”,
DE ROLAND BARTHES**

Rodrigo da Costa Araújo (UFF/FAFIMA)
rodrigoara@uol.com.br

O sujeito apaixonado é atravessado pela idéia de que está ou vai ficar louco.

(Barthes, *FDA*, 1978, p. 186)

A visão que tenho do discurso amoroso é uma visão essencialmente fragmentada, descontínua, borboleteante.

(Barthes, *O Grão da Voz*, 2004, p. 401)

Aos estilhaços, intertextualidades e vozes, como em **Le Plaisir du Texte**, o livro **Fragments d’un Discours Amoureux** (1977), de Roland Barthes oferece-se à leitura distraída do amor. O leitor, ao folheá-lo, escolhe múltiplas formas para caminhar entre os aforismos, entre os fragmentos, entre “as rajadas de linguagem, que lhe brotam graças a circunstâncias íntimas, aleatórias” (*FDA*, 1978, p. 12)¹¹. Este livro, é, segundo o próprio autor:

[...] episódios de linguagem que giram na cabeça do sujeito enamorado, apaixonado, e esses episódios se interrompem bruscamente por causa de tal distância, tal ciúme, tal encontro frustrado, tal espera insuportável que ocorrem, e nesse momento essas espécies de pedaços de monólogo são quebrados e se passa a outra figura. Respeitei o descontínuo radical dessa tormenta de linguagem que se desencadeia na cabeça amorosa. É por isso que recortei o conjunto em fragmentos e coloquei estes em ordem alfabética. [...] É, pois, um livro descontínuo que protesta um pouco contra a história de amor (Barthes, 2004, p. 401).

Nessa rede de “dis-cursos” ou citações romanescas, tudo no livro, surge como “algo que se leu, ouviu, experimentou”. (*FDA*, 1978, p. 12). “Pouco importa, no fundo, que a dispersão no texto seja

¹¹ Todas as citações farão alusão a abreviatura *FDA* - *Fragments de um Discurso Amoroso*. Edição portuguesa e tradução de Isabel Gonçalves, Lisboa, Edições 70, 1978.

rica aqui e pobre ali: há tempos mortos, muitas figuras modificam-se; algumas, sendo hipóstases¹² de todo o discurso de amor, possuem a própria raridade - a pobreza - das essências: que dizer da Languidez, da Imagem, da Carta de Amor, uma vez que é todo o discurso de amor que está tecido de desejo, de imaginário e de declarações?" (FDA, 1978, p. 12-13).

Em entrevista sobre o livro, o entrevistador afirmou: "Não é um trabalho de romancista, é um livro de semiólogo. É um livro de amoroso. Não é um pouco bizarro, um "semiólogo amoroso"?". E o próprio Barthes, em virtude desse comentário disse:

 Não mesmo! O amoroso é o semiólogo natural, em estado puro! Passa o tempo lendo signos. Não faz outra coisa: signos de felicidade, signos de infelicidade. No rosto do outro, em suas condutas. Ele está verdadeiramente atormentado pelos signos (Barthes, 2004, p. 424)

A legibilidade do amor (e da obra como um todo textual) está, portanto, condicionada à sua vinculação a arquétipos literários. O sentido do texto amoroso deriva desse jogo intertextual e se constrói a partir de um duplo movimento: absorção e negação, ou melhor, como quer Julia Kristeva, "o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de outro texto" (1974, p. 176).

Partindo desse pressuposto e seguindo as reflexões de Laurent Jenny (1979, p. 5), pode-se falar que:

 Fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida. De fato, só se apreende o sentido e a estrutura de uma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos - por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, uma constante [...] face aos modelos arquetípicos, a obra literária entra sempre numa relação de realização, de transformação ou de transgressão.

¹² Hipóstase, do grego hypostasis, significa subsistência, realidade. Na filosofia de Plotino, Deus se deriva em três hipóstases: Uno, nous (Inteligência) e alma, que ele comparava também, respectivamente, com à luz, ao sol e à lua. A transcrição latina para Hipóstase é "subs-tância", que, todavia, foi utilizada pela tradição filosófica com significado totalmente diferente do que a utilizada por Plotino. No sentido contemporâneo, é utilizado raramente de maneira pejorativa. Dessa maneira, indica a transformação de um ser em um ente.

Nesse sentido, Barthes utiliza os processos de invenção de outros autores, o saber do recorte para a criação de um novo texto, fazendo essa apropriação de forma consciente e, muitas vezes, através da ironia questionando ou explicitando esses limites muito diversos. Admite-se, nessa relação, que: “a palavra “literária” não é um ponto (um sentido fixo), mas um cruzamento de superfícies textuais, um diálogo de diversas escrituras” (Kristeva, 1974, p. 176). “A estética do fragmento é espalhar evitando o centro, ou a ordem, do discurso” (Calabrese, 1988, p. 101).

O próprio título do livro, elemento paratextual¹³ por excelência, é um sintagma que seria necessário depreender, inicialmente, as várias e possíveis significações atribuídas ao amor e o seu processo discursivo, enquanto elemento invariante simbólico do texto. O signo e significante “fragmento” assumiria aí, esse contexto, um efeito “para mostrar-se, sem demonstrar-se, escritor, pensador, sujeito amoroso (sempre sujeito à rodadas da via), intelectual desarmado, desamarrado, esparramado, à vontade” (Silva, 1994, p. 125). O fragmento é “[...] o não acabamento do texto [que] se torna um meio de dinamismo artístico da sua estrutura” (Lotman, 1978, p. 477). O fragmento, estudado enquanto teoria e olhar estilizado em Roland Barthes, é segundo Silva “momento que, procurando, ao mesmo tempo, uma escrita que não seja familiar, torna-se amigável e inquietante, provocador, oportunamente inoportuno, perverso; dá foro teórico ao prazer, de cuja fonte emerge a escritura-leitura cheia de si” (1994, p. 125).

Segundo o estudioso, a preferência pelo fragmento é uma espécie de hesitação que de alguma forma ou de outra, questiona ou se deixa questionar: um romance? um ensaio? um conceito? uma reflexão? Nenhum dos três ou os três, subtraídos à lei da narrativa ou do raciocínio. O fragmento barthesiano, é segundo o estudioso “como um bolo folhado onde cada camada, em seu oco, joga com a língua num logro consciente, saboroso (saber e sabor têm a mesma raiz). Movimentos e operações, de preferência a conceitos, misturam ob-

¹³ Segundo Genette (1982, p. 9), designa-se por paratexto o conjunto dos enunciados que tornam um texto: título, subtítulo, prefácio, posfácio, encartes, sumário etc. O paratexto é destinado a tornar presente o texto, para assegurar sua presença ao mundo, sua “recepção” e seu consumo.

sessão e desvio” (1994, p. 126). No “inexprimível amor” é pois um apaixonado que fala e diz: “querer escrever o amor é enfrentar a desordem da linguagem: esta terra de loucura em que a linguagem é ao mesmo tempo muito e muito pouco excessiva (pela expansão ilimitada do eu, pela subversão emotiva) e pobre (devido aos códigos com os quais o amor a rebaixa e avilta)”. (FDA, 1978, p. 128-130).

A escrita da paixão, - ela mesma saber do recorte, paixão de recortar-, composta de várias outras escrituras e fragmentos, no livro comporta e se inscreve em estratégias de espetáculo do/sobre o amor, seus riscos, glórias, seus lugares-comuns e esquizofrenias, concebida para ser feita em uma situação análoga ao apaixonado. Nesse jogo discursivo do amor entre a forma e o conteúdo, entre desafios e alegrias dos atores, é que se garante o espetáculo amoroso. Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o texto e os fragmentos oferecem ao leitor sempre um *quantum* de ilegível, configurando uma “estratégia de subversão” (Coelho, 1973, p. 29); o “saber-ler pode ser delimitado, verificado no seu estágio inaugural, mas depressa se torna sem fundo, sem regras, sem graus e sem termo” (Barthes, 1987, p. 32).

O fragmento, segundo o próprio crítico, em *Roland Barthes por Roland Barthes*:

Implica um gozo imediato: é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo. Sob a forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (surge naturalmente daquilo que lê diz ou daquilo que digo); a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como o cunho, o que se chamaria outrora um “verso”. [...] o fragmento (o *hai-kai*, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é finalmente um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário. (1977, p. 102-103)

Apesar de não ser um texto dramático, Roland Barthes (1915-1980), propõe uma semiologia dramática do amor para apresentar a sua “enunciação” (é ele que o define, enunciação e não análise) do discurso amoroso aos fragmentos. “O sistema estético que dele deriva é um sistema eternamente em excitação” (Calabrese, 1988, p. 102). O livro, como um diário da paixão, inicia com a seguinte frase: “é pois um apaixonado que fala e diz”, e, até ao final, percebemos de fato surgir em palavras, numa estrutura quase cênica, aquilo que to-

dos já viveram - “o elogio das lágrimas”, “o ciúme”, “Que fazer?”, “O coração”, “A ressonância” e outras rubricas.

Para atingir a explicação do amor, segmenta-se - conforme Barthes ensinou - o significante gerador numa espécie de “lexia”¹⁴ que são unidade de leitura. Para o semiólogo do fragmento enquanto estética, “a lexia não é mais do que um invólucro de um volume semântico” (Barthes, 1970, p. 18). O levantamento sistemático dos significados em cada lexia não visa a descobertas da verdade do texto, mas ao seu saber plural. Esse procedimento não envolve, esclarece o teórico, uma exposição crítica a um texto ou a “este” texto, porém, a sua matéria semântica no campo das críticas psicológica, psicanalítica, temática, histórica, estrutural. O texto palimpsêstico e amoroso, signo norteador do livro, será continuamente “estilhaçado” sem obedecer às suas divisões naturais: sintáticas, retóricas, anedóticas.

As lexias são arbitrárias, não seguem e não obedecem a nenhuma metodologia; algumas vezes atuam sobre o significante, enquanto a análise proposta se efetua sobre o significado. Elas recorram alguns sintagmas ou palavras, às vezes períodos, mas o importante é que o escolhido seja o melhor espaço para se desenvolver o sentido; a sua dimensão estabelecida pelas experiências dependerá da densidade das conotações que varia segundo os momentos do texto.

Fiel ao seu objeto, Barthes escolhe acertadamente a via da fragmentação e do pensamento constelar, que não se dá por unidades fechadas ou por etapas evolutivas, mas por descontinuidades e deslocamentos constantes. Arrumados assim, feito verbetes lúdicos, em lexias, de um dicionário do amor, o livro, contraditoriamente, tenta extrapolar esse discurso instaurando o amor pelo viés semiológico da leitura literária, pela vida, pela imaginação, pela linguagem que assume vários caminhos.

¹⁴ Refere-se ao termo empregado por Barthes em *S/Z*, ao avaliar e ao interpretar a novela *Sarrasine*, de Balzac. A *Lexia* constitui cada pequeno fragmento do texto, destacado segundo sua ordem de apresentação. A *lexia* resulta de um corte na linearidade, fazendo com que, pelo desligamento de uma lexia de outra, as significações passam a se disseminar. Aplicada ao livro em questão, a avaliação-interpretação barthesiana, recortando os fragmentos, provocaria uma explosão sobre a superfície do texto, deixando seus estilhaços significarem e se comunicarem.

Por outro lado, aos estilhaços de textos, feito um homem diante de um espelho, recupera-se em fragmentos constantes. Fragmentos de desejos, de realizações, de percepções. Um homem diante da iniciativa de se autobiografar no discurso ou nos discursos do amor do outro. Como em **Roland Barthes por Roland Barthes** (1977), livro também escrito em fragmentos, **Fragmentos de um discurso amoroso** assinala a tentativa perturbadora, mas persistente, de dar voz a um coração que se descobre vazio.

Entre verbetes e significâncias do amor, o leitor, diante de vários enxertos, deve-se perceber como mais um personagem de romance e deve se permitir brincar, uma brincadeira séria de quem está submerso no texto, na linguagem, atento às armadilhas do sentimento e do discurso envolvente. Assim, **Fragmentos de um Discurso Amoroso** é, além de o “valor passado ao grau suntuoso do significante” (Barthes, 1977, p. 85), também uma experiência de leitura. Um prazer absoluto diante do texto e do homem que nele se mostra. “Escrever por fragmentos: os fragmentos são então perdas sobre o contorno do círculo: espalho-me à roda: todo o meu pequeno universo em migalhas; no centro, o quê?” (Barthes, 1977, p. 108). O fragmento para Omar Calabrese “acaba por participar do mesmo “espírito do tempo”, a perda da totalidade. [...] A exageração das suas características leva a dar-lhes *nuances* de uma opção geral, que é precisamente a do final ou do declínio da inteireza” (1988, p. 103-4).

O amor como desejo e representação presente nesses fragmentos barthesianos, não se esgota nas palavras, nem se refere à realidade como tal. O discurso amoroso e romanesco, ao colocar-se como literatura e crítica semiológica ao mesmo tempo, liberta-se das imposições da lógica tradicional e adquire a liberdade de estruturar-se segundo seus códigos. O texto barthesiano é algo feito com a linguagem, portanto a partir da linguagem, algo ao mesmo tempo a transforma, acresce, aperfeiçoa, interrompe ou a reduz. É vivo e desejante, é um texto de prazer “aquele que contenta, enche, dá euforia” (Barthes, 1977, p. 21).

O leitor, acompanhando vertiginosamente esse texto do amor, vai entrar em diálogo com a escritura, produzindo outra escritura (como esse ensaio). Ele, nesse caminho em redes, sinuoso e escorregadio, transgressor e ambíguo, “deverá encontrar o lugar de onde o

texto lhe seja legível, aceitável” (Compagnon, 1996, p. 19), porque, segundo Compagnon, não se pode exigir do leitor que esse lugar lhe seja inteiramente desconhecido. Esse lugar é, segundo o semiólogo francês, o lugar em que o texto ou discurso do amor se reescreve ao ser recebido e interpretado, o diálogo é uma escritura onde, segundo Bakhtin, se lê o Outro. O diálogo bakhtiniano designa aos olhos dessa escritura simultânea, como subjetividade e comunicabilidade, ou melhor, como intertextualidade, um diálogo amoroso cujos actantes são outros textos.

A noção de sujeito amoroso da escritura começa a dar lugar a uma outra, a da ambivalência da escritura. Nesse sentido, **Fragmentos do Discurso Amoroso** é um texto em constante destruição onde se esconde/desvela o jogo do signo. O deciframento estilhaçado, como fragmentos metalingüísticos, aparece ao leitor como uma escolha. O discurso do amor, sempre à deriva e instigador, só existe a partir de uma recriação numa leitura subjetiva e individualíssima. A cada fruidor o livro despedaçado apresenta-se diferente de si mesmo, ao mesmo tempo completo e incompleto, pois “os signos não são provas, pois qualquer pessoa os pode produzir, falsos ou ambíguos. Daí resulta depreciar-se, paradoxalmente, a onnipotência da linguagem: uma vez que a linguagem nada garante, tomarei a linguagem por única e última garantia: não acreditarei mais na interpretação”. (FDA, 1978, p. 234).

A escritura barthesiana segundo Roberto Correa dos Santos constitui em nosso tempo um dos exercícios mais constantes de realização dessa prática para a qual todo e qualquer limite definidor se vê perdido. O *que* se interpreta, *quem* interpreta, *como* interpreta são perguntas que explodem. Segundo o pesquisador, da teoria barthesiana:

Barthes buscava exatamente isso, a ficção-plural: a histórica-política-semiologia-narrativa-autobiografia. O eu presente nos *Fragmentos* e a teatralização dos sujeitos de *Roland Barthes por Roland Barthes* rasuram e sensualizam, sem dele jamais inteiramente se afastarem, o campo do querer-compreender, do querer-explicar. Aproxima-se e recua do pleno da dramatização, deixando deslizar, retraindo e expondo, a personagem que é. A ficção dos saberes faz-se nesses fragmentos, nesse deixar à beira. Uma multiplicidade que não conduz ao silêncio, nem ao delírio, nem à loucura, mas à paixão. (Santos, 1989, p. 33)

Nesse plano ou palco do amor, **Fragmentos de um discurso amoroso** (espécie de "mise-en-scène" amorosa) é um texto de objeto de prazer que está constantemente estruturando-se, mantendo-se num estatuto da enunciação amorosa de seus leitores. Essa estruturação infinita do discurso, Barthes chama de significância - espaço específico onde se redistribui a ordem da língua - faz-se sensorial: o sentido das coisas, essencialmente da palavra amorosa, nasce de nossos sentidos, é sentido produzido sensualmente, o corpo e sua vivência, fragmentação da cultura, disseminação amorosa de suas características segundo fórmulas desconhecidas e virulentas.

Na "escritura-leitura do amor", "quem pretende a verdade só encontra respostas com imagens fortes e vivas, que se tornam ambíguas, flutuantes quando as tenta transformar em signos: como em toda mântica¹⁵, o consultante apaixonado deve criar a sua própria verdade" (FDA, 1978, p. 234). Nessa brincadeira de discursos, nos fragmentos justapostos, e em forma de palimpsesto, nasce um novo texto. Um texto múltiplo do amor, em constantes buscas de significações já que "a função da escritura é colocar a máscara e, ao mesmo tempo, apontá-la". (Barthes, 1974, p. 136)

Feito o conto **Amor**, de Clarice Lispector, Barthes cria o discurso ou recorta fragmentos de amor em que o personagem depreende-se do mundo e experimenta a perda do *eu*. Em constantes buscas internas dos personagens no discurso imagético do amor, tanto Ana, como também outras vozes e o leitor, caracterizam-se pelo desdobramento do eu que se vê no ato de produção, ator e espectador de si mesmos, sujeitos do espetáculo e objeto de gozo, captando uma consciência em fracionamento pela dissolução do eu nos vários fragmentos.

Eros-cupido capta, em Clarice, a protagonista do conto na alegoria do cego, enquanto Barthes, no espaço do discurso amoroso, faz do leitor rodopios de perda e busca, reencontro na linguagem da obra. Enamorados, Ana, do conto **Amor** e os leitores de **Fragmentos de um discurso amoroso** ficam encantados com as máscaras do discurso que ora se escondem, ora se revelam. O mundo e os signos

¹⁵ *Mântica*, segundo Calvet (s/d, p. 153), é a arte da adivinhação. A *mântica* seria, portanto, interrogações diante dos fragmentos, diante do estranhamento, incitando sempre uma resposta.

amorosos são descobertos pelos seus avessos, o irreal e o mágico o reelaboram.

Nessa poética dos fragmentos, com extrema delicadeza dos signos, Roland Barthes propõe uma aventura semiológica em torno do amor que se dedica a desfazer o "tecido" amoroso para montar como nele se superpõem na escritura palimpsêstica, os diversos códigos e os seus sentidos. Um mundo semiológico do amor, fragmentado e intertextual, carente de entranhas. Ler o mundo dos signos e dessas entranhas amorosas, portanto, é conseqüentemente, ter as "chaves" desse código. Nessa perspectiva semiológica, ler e escrever o amor, como o ato de leitura em Barthes, são de tal sorte, momentos simultâneos de uma mesma ação semiótica.

A leitura comparada ao ato amoroso merece ou requer, como o ser amado, atenção, carinho, cuidado. A metáfora criadora para se chegar até o outro, para compartilhar sentimentos, experiências amorosas, sonhos, enfim: para compartilhar a vida. Por esse motivo é linguagem comparada à experiência amorosa, quando se diz:

A linguagem é uma pele: esfrego minha linguagem contra o outro. É como se eu tivesse ao invés de dedos, ou dedos na ponta das palavras. Minha linguagem treme de desejo. A emoção de um duplo contacto: de um lado, toda uma atividade do discurso vem, discretamente, indiretamente, colocar em evidência um significado único que 'é eu te desejo', e liberá-lo, alimentá-lo, ramificá-lo, fazê-lo explodir (a linguagem tem prazer de se tocar a si própria); por outro lado, envolvo o outro nas minhas palavras, acaricio-o, toco-lhe, mantenho este contato, esgoto-me ao fazer o comentário ao qual submeto a relação. (FDA, 1978, p. 98).

O desejo, visto nesse fragmento é o ingrediente prescrito por Barthes para se atingir o texto do amor que se desdobra por si numa cadeia erótica que vai se entreabrindo ao leitor como uma peça do vestuário e que por uma abertura ínfima atrai o olhar, sugere imagens, deixa entrever o algo mais que o tecido oculta e o desejo suscita. "O lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre? [...] é essa cintilação mesma que seduz, ou ainda: a enenação de um aparecimento-desaparecimento" (Barthes, 1977, p. 16).

Escrever, para Barthes, "é colocar-se num imenso intertexto, quer dizer: colocar a própria linguagem, a sua própria produção de linguagem, no próprio infinito da linguagem". (Barthes, 1975, p. 15). A noção de escritura amorosa barthesiana e os seus efeitos de textua-

lidade advêm, pois, dessa concepção sinuosa e à deriva, no entanto, extremamente insinuante e reveladora. Tudo sugere um texto que pulsa e, sob a pela da linguagem amorosa, o texto-mundo deseja vorazmente. A leitura dos fragmentos, ao acompanhar a trajetória intertextual e labiríntica do discurso romanescos, lança-se na aventura semiológica da escritura barthesiana, habitando com o corpo vários discursos ficcionais, atendendo aos apelos dos signos literários.

Barthes, transgressivamente, nesse livro, parece estar no limiar de um romance, "ele toma, literalmente, notas para um romance que não escreveu, notas que são ao mesmo tempo a transcrição do seu livro que, afinal, não é um romance". (Calvet, 1993, p. 244). O que faz do livro uma espécie de metalinguagem do amor,

[...] uma prática de imitação, de cópia infinita" (Barthes, 1975, p. 14). [...] uma espécie de carrossel de linguagens imitadas. É a própria vertigem da cópia, devido ao fato de as linguagens se imitarem sempre uma às outras, de a linguagem não ter fundo, de não haver um fundo original da linguagem, de o homem estar perpetuamente embarçado por códigos de que nunca atinge o fundo. A literatura é, de certo modo, essa experiência (Barthes, 1975, p. 16).

De fato, tudo sugere o tempo todo muitas indagações: quais serão os códigos do amor? Haverá uma linguagem do amor? Barthes - escritor, - com seu estatuto de fragmentos - combinando citações e suprimindo aspas parece confirmar que "não se copiam obras, copiam-se linguagens" (Barthes, 1975, p. 22). Na linguagem dos enamorados como seres solitários e incompletos, o discurso do amor surge como sentimento incompreensível. O livro, através de inúmeras citações e exemplos do tema confirma que é como o próprio ser amado descrevendo-se: lê-lo é conhecer o desconhecido eternamente. "[...] tudo se representa, pois, como uma peça de teatro". (FDA, 1978, p. 133). "O apaixonado é, portanto, artista e o seu mundo é bem um mundo às avessas, pois toda a imagem é o seu próprio fim (nada para lá da imagem)" (FDA, 1978, p. 170).

Empenhado, porém, em exibir a inquietude e incertezas significativas que caracterizam toda a prática escritural e amorosa, este livro não vai tratar de filosofia nem de conceitos: não se pode conceituar o que está em contínua deriva. Impossibilitado, pois, de tratar a escritura e o amor misturado a ela, este livro é antes, barthesianamente falando, um livro *escriptível*, ou seja, um livro cuja linguagem, em

muitos de seus momentos, se sensorializa e corporifica, com o objetivo de permitir entrever, por entre suas malhas, o corpo feérico e bailarino do texto. Esses fragmentos de amor barthesianos, nascidos sob o signo da escritura e da trapaça linguajeira, é o protótipo não do peregrino ou do viajante, mas antes do dançarino. Os signos do amor, lido por Barthes, implícito no espaço girante da escritura, é antes o buscador do discurso descompromissado, empenhado não em encontrar respostas, mas em mergulhar no redemoinho do imaginário, em que avultam o pontilhado de fulgurantes rebrilhos epifânicos. Nada de respostas nem certezas; apenas a dança sedutora de verdades possíveis (verdades fantasmáticas, diríamos, parafraseando Barthes) que nunca se revelam em definitivo. É dessa indefinição, somente de utopias, que a arte, a literatura, a escritura e conseqüentemente o discurso amoroso, enfim, se alimentam. E o escritor e seu leitor também.

Em cada verbete, o sujeito do discurso amoroso registra as angústias mais veementes de um coração apaixonado e nos faz refletir acerca de ações banais, como a espera de um telefonema (ou a dúvida quanto a ligar ou não), o ciúme inexplicável que sentimos a ver um terceiro falando do nosso ser amado ou simplesmente o delírio da paixão amorosa. Ciúmes, posses, discursos, signos, o desejo amoroso. Enfim, nesses verbetes, “a escrita fragmentar barthesiana tornou-se, após Barthes, num gesto criativo cada vez mais freqüente, que segue as mais variadas manifestações, todas elas preconizadas pelo crítico francês: o diário “à la Gide”, os aforismos, os pensamentos esparsos” (Calabrese, 1988, p. 101). “Os signos do amor alimentam uma imensa literatura: o amor é representado, reposto numa ética das aparências”. (FDA, 1978, p. 145).

Gozo da palavra romanesca, gozo por articular significantes - ao lado da leitura barthesiana que desvenda sentidos -, gozo de criar, de reinventar o objeto do prazer, “o prazer do texto”, o prazer de ler, o prazer de amar puro e simplesmente. Tudo o que é escrito é falho de sentido. Não há um sentido, mas o sonho intertextual e caleidoscópico de sentidos: não há significação, mas significância no discurso da paixão/fruição “O prazer, em todos esses casos, consiste na extração dos fragmentos dos seus contextos de pertence e na eventual recomposição dentro de uma moldura de “variedade” ou de multiplicidade” (Calabrese, 1988, p. 103).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAUJO, Rodrigo da Costa. Roland Barthes e a retórica do amor. *Revista Arscientia* Disponível em: <http://www.arscientia.com.br>. São Paulo, 2007. Acesso em 20/06/2008.

BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris. Seuil, 1977.

———. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1978.

———. *S/Z*. Paris: Seuil, 1970

———. *Novos ensaios críticos. O grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1974.

———. Para/ou onde vai a literatura. **In:** VÁRIOS. *Escrever... para quê? para quem?* Lisboa: Edições 70, 1975.

———. *O prazer do texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.

———. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leila Perrone-Moisés. São Paulo. Cultrix, 1977.

———. *A aventura semiológica*. Trad. Maria de S. Cruz. Lisboa. Edições 70, 1987.

———. *O grão da voz*. São Paulo. Martins Fontes, 2004.

CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CALVET, Louis-Jean. *Roland Barthes. Uma biografia*. Trad. Maria Ângela Villela da Costa. São Paulo: Siciliano, 1993.

———. *Roland Barthes*. Um olhar político sobre o signo. Trad. Adriano D. Rodrigues. Lisboa: Vega, s/d.

COELHO, Eduardo Prado. Aplicar Barthes. **In:** BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Lisboa. Edições 70, 1973, p. 9-30.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1996.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestes: La Littérature au Second Degré*. Paris. Seuil. 1982 e 1987.

LISPECTOR, Clarice. Amor. **In:** *Laços de família: contos*. 24ª ed. Rio de Janeiro, 1991, p. 29-42.

LOTMAN, Yuri. *A estrutura do texto artístico*. Lisboa: Estampa, 1978.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. **In:** *Poétique. Revista de teoria e análise literárias*. Coimbra: Almedina, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SILVA, João Carlos da. *O olhar estilhaçado: uma teoria do fragmento em Roland Barthes*. Dissertação de Mestrado em Teoria da Literatura. UFJF, 1994.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação. semiologia, literatura e interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense, 1989.

**URDIDURA LIQUEFEITA:
UM OLHAR SOBRE O VENDEDOR DE PASSADOS**

Kellen Dias de Barros (UERJ)
kellen-violento@bol.com.br e kellendiasb@yahoo.com.br

PRIMEIRO PONTO

Como a fluidez de um rio. Água que vinha, passa, retém-se em pedra, segue o fluxo e vai adiante, mistura-se, torna-se a outra, reinventa-se a todo tempo. *O Vendedor de Passados*, brilhante romance de José Eduardo Agualusa, toma forma d'água, liquefaz-se, segue a tendência pós-moderna de instabilidade e mudança. O livro é líquido, tal qual a modernidade é líquida, como metaforizou Zygmunt Bauman. E não seriam outros passos a seguir na análise desse livro líquido senão a tese líquida do sociólogo polonês.

De acordo com Bauman, “‘Líquido-moderna’ é uma sociedade em que as condições sob as quais agem seus membros mudam num tempo mais curto do que aquele necessário para a consolidação, em hábitos e rotinas, das formas de agir.” (Bauman, 2007, p. 7) A sociedade “líquido-moderna” tem uma necessidade tal de mudança que poderia apresentar não somente a necessidade de renovação do futuro, mas do passado também. E é essa necessidade, talvez sonhada por alguns indivíduos líquidos nesse aquário em que vivemos, que explora Agualusa em *O vendedor de passados*.

O romance se desenvolve no século XXI, em uma nação africana em ascensão – Angola – saída de um período de dominação estrangeira e posterior guerra civil, onde ainda se faz urgente a construção de uma identidade nacional, onde são necessários heróis, homens e mulheres que possam servir de ícone, que possam levar Angola como bons angolanos, dignos da missão que desejam, onde, também, é imprescindível que se mantenha a distância dos vilões do passado. Sendo assim, pessoas que começavam a ascender socialmente, que ocupavam cargos importantes ou que, estavam embrenhadas em pretéritos obscuros, diante da história desenhada pelo país, necessitavam de um novo passado.

Sim, um novo passado. Expressão oxímora, dúbia como todo o desenvolvimento da obra, que reúne constantemente os opostos, combina elementos inassociáveis. Afinal estamos em África, terra de contrastes, espaço em que todo tipo de exploração levou o homem ao limite de sua humanidade, ou talvez além, mas em que permanece o sorriso. Terra de adaptações e lutas constantes. Terra em que, após séculos de um duro processo de destruição – de traços culturais, naturais, políticos etc. – espera construir uma estrutura de produção equivalente a de seus antigos grandes senhores, que luta contra sua juventude, tentando dar saltos no tempo para assemelhar-se aos seus pais postiços e renegados. Nessa terra, somente nessa terra africana, é possível compreender o quanto o fluxo da vida pós-moderna arrebatava indivíduos capazes de tão facilmente refazer seus passados. Aqueles tomados por diferentes e, por isso, explorados, ao tentarem mudar sua condição jogam-se no rio da pós-modernidade ocidental e vão sendo levados, completamente zonzos, pelo acelerado fluxo. Como diz o narrador do romance, a vida em Angola “é a vida em estado de embriaguez.”. (Aqualusa, 2004, p. 11)

O Vendedor de passados é um tanto da própria Angola. Falar da obra é também, de certa forma, falar na República de Angola, seu verdadeiro nome, nessa busca incessante de inserção. Em *Modernidade e ambivalência* (1999), Bauman discute a posição do estranho na modernidade e destaca: “a incongruente constituição existencial do estranho como não sendo ‘de dentro’ nem ‘de fora’, nem ‘amigo’ nem ‘inimigo’, nem incluído nem excluído que torna o conhecimento nativo inassimilável” (87) e essa posição é de tal forma desconfortável que “apesar de toda incongruência interna – a oferta de ‘tornar-se nativo’ pela adoção da cultura nativa, da assimilação, parece ao estranho uma proposta tão sedutora” (90). Angola é um estranho tentando tornar-se semelhante porque a busca pela semelhança também é um impositivo do mundo líquido moderno. Todo esse processo é amplamente explorado no romance, pois como dizia Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1995): “O livro imita o mundo” (13).

Levando-se em conta essa tendência plural e líquida que percorre toda a obra, faz-se necessário que, em trabalho acadêmico como este, “coloquemos ordem na casa”. Para que nossa análise não desenhe um percurso de idas e vindas, num seguimento contínuo de

fluxo fluvial, devemos criar atalhos imaginários, passar fios, amarrar alguns pontos que facilitem o nosso olhar.

COSENDO O NARRADOR

O narrador é uma osga. Expressão popular em Angola que também quer dizer asco, repulsa, e popularmente, no Brasil, o animal é chamado de lagartixa, réptil vindo de África em navios negreiros. Contudo, ele não é uma osga qualquer. É uma osga-tigre, “animal tímido, ainda pouco estudado” (Aqualusa, 2004, p. 19) rara, oriunda da Namíbia e que produzia um único som, que se assemelhava a uma gargalhada. Esse narrador que se mantém tão distante, pela sua própria condição, e ao mesmo tempo, tão próximo, em cada brecha, em todos os recintos, na maior intimidade do lar, não poderia ter outra reação senão rir-se e expor seu riso irônico acerca das vidas reinventadas na casa.

Essa osga-tigre também não pode ser uma osga qualquer. A individualidade é um constituinte indispensável ao sujeito da modernidade-líquida que “obriga todos e cada um de seus membros a ser únicos” (Bauman, 2007, p. 36). E, apesar da opacidade inevitável de sua forma de osga, ele é único.

Não encerrando sua liquidez, a osga sofreu uma metamorfose. Na ânsia de mudança implicada na modernidade líquida, a lagartixa é o resultado de uma profunda transformação. Tendo sido homem, transformou-se em lagartixa, mas sua constituição é tão fluida que afirma: “Tenho vai para quinze anos a alma presa a este corpo e ainda não me conformei. Vivi quase um século vestindo a pele de um homem e também nunca me senti inteiramente humano” (Aqualusa, 2004, p. 43). Ele não é uma coisa nem outra, seu mal-estar é tão profundo que não o permite assimilar completamente seu corpo e sua existência no mundo. Bauman também explora, em sua obra *O Mal-estar da Pós-modernidade* (1998), esse aspecto de inadequação do homem para consigo mesmo e para com a sociedade:

Os homens e mulheres pós-modernos trocaram seu quinhão de suas possibilidades de segurança por um quinhão de felicidade (...) Os mal-estares da pós-modernidade provêm de uma espécie de liberdade de procura do prazer que tolera uma segurança individual pequena demais. (Bauman, 1998, p. 10)

Como as coisas vão perdendo seu valor, transferindo-o a outras coisas em uma velocidade intensa, não há como conseguir uma estabilidade, como construir sólidos entendimentos acerca de si e do mundo. A insegurança, não só do futuro, mas do próprio presente, faz com que o homem viva com medo e tente compensar essa insegurança com os mesmos objetos de desejo, que por sua volatilidade, geram a instabilidade. A busca da segurança e identidade em elementos externos, que sofrem tantas transformações em espaço curto de tempo, faz com que haja um constante desencontro interno no sujeito.

Sua forma metamorfoseada, antes homem, com um passado, língua, experiências diversas, hoje lagartixa presa a uma casa, expressa, também, seu caráter dúbio em sua função de narrador. Apesar de ele ser o grande narrador, de ser aquele que direciona o olhar do leitor para os pontos que o interessam, também é um narrador frágil, pois sua observação dos fatos, como pequeno animal que é, sempre é limitada:

O silêncio entre eles era cheio de murmúrios, de sombras, de coisas que corriam ao longe, numa época distante, escuras e furtivas. Ou talvez não. Provavelmente ficaram apenas calados, um em frente do outro, porque nada acharam para falar, e eu imaginei o resto. (*idem*, p. 82)

Mas essa limitação é suprimida pela invenção. Grande força-motor do romance.

A duplicidade do livro vai adiante, é tão intensa que, ainda sua profunda liquidez, sua fragmentação são colocadas em suspenso. Se os reflexos de uma sociedade pós-moderna, materialista, insegura, que sofre de um permanente mal-estar são elementos presentes na obra, também são os traços de fé. Não a fé em uma religião específica, mas uma fé no futuro e em uma força maior que é mantenedora de todas as coisas.

O narrador osga *reencarnou* como tal, sua vida pretérita como homem, finda através de um suicídio, não o levou a morte, mas sim a um sono, desperto em corpo de osga. Em sua vida-homem, seus sonhos, de certa forma, antecipavam seu futuro, ao revelar-lhe cenas em que as pessoas não o viam, não o escutavam, e isso o angustiava. Angústia inexistente em sua vida-lagartixa, já havia se habituado com a opacidade...

Contudo, havia outros tormentos, de natureza cristã: a fé no amor e a culpa:

Ocorre-me às vezes um infeliz verso cujo autor não me recordo. Provavelmente sonhei-o. Será talvez o refrão de um fado, de um tango, de algum velho samba que escutei em criança:

“O pior pecado é não amar.”

Houve muitas mulheres na minha vida, mas receio não ter amado nenhuma. Não com paixão. Não, talvez, como exige a natureza. Penso nisto com horror. A minha condição actual será – atormenta-se a suspeita – um castigo irónico. Ou é isso, ou foi simples distração. (*idem*, p. 36)

Mais adiante o sonho é retomado e o verso da canção foi ouvido num momento em que ele tentava ouvir a voz de Deus:

Continuei sentado ali, muito tempo, com a certeza de que se me esforcasse, se ficasse inteiramente imóvel, desperto, se me tocasse na alma, eu sei lá!, de certa maneira o fulgor das estrelas, conseguiria ouvir a voz de Deus. E então comecei realmente a ouvi-la, e era rouca e chiava como uma chaleira ao lume. Esforçava-me por entender o que dizia quando vi emergir das sombras, mesmo à minha frente um perdigueiro magro, com um pequeno rádio, desses de bolso, preso ao pescoço. O aparelho estava mal sintonizado. Uma voz de homem, profunda, subterrânea, lutava com dificuldade contra o tumulto eléctrico:

– O pior pecado é não amar – disse Deus, a voz macia de um cantor de tango: – Esta emissão tem o patrocínio das Padarias União Marimba. (*idem*, p. 49-50)

O narrador atribuía uma imortalidade a sua alma e, em vista disso, pensava estar sendo castigado através do processo de metempsicose no qual havia entrado. E muito cristãmente, levando-se em conta que a lei de Cristo é de amor, como prega a Bíblia, o que o leva à condenação é o afastamento do mandamento maior de Jesus: o amor. Obviamente, é preciso destacar, essa fé não é apresentada como uma certeza, nada o é, em *O Vendedor de Passados*. A fé é tornada instável por um questionamento ao final: “Ou é isso, ou foi simples distração” ou através da atribuição de fala divina a um melodramático cantor de tango.

Há, ainda, uma espécie de fé na revelação dos sonhos. Foi em sonho que o narrador falou com Deus, era em sonho que ele conversava com o dono da casa e apenas sonhando é que determinados fatos ou reflexões vinham à tona. Em todos os sonhos ele tomava sua forma do passado, era um homem:

Félix estremeceu:

– Tenho sonhos –, disse: – Tenho às vezes sonhos um pouco estranhos. Esta noite sonhei com ele...

E apontou para mim. Senti-me desfalecer. Corri rapidamente, assustado, a esconder-me numa fenda, junto ao tecto. Ângela Lúcia gritou num daqueles arrebatamentos infantis que a caracterizam:

– Uma osga?! Que maravilha!...

Não é uma osga qualquer. Vive aqui em casa há muitos anos. No sonho ela tinha a forma de um homem, um tipo pesado, cuja cara, aliás, não me é estranha. Estávamos num café e conversávamos. (*idem*, p. 76)

O narrador relata seu sonho com o dono da casa e, depois, numa forma de afirmação de veracidade, Félix relata o mesmo sonho, identificando o homem com a osga. O espaço onírico, no livro, parece ser livre de encenações, afinal o sonho só acontece na cabeça de quem sonha, mas como contraponto – sempre há um contraponto em *O Vendedor de Passados* – os sonhos são compartilhados entre os personagens e, assim, revelam “verdades”. E, em um caso específico, denunciou uma espécie de “ligação espiritual” entre a osga e Félix:

Naquele caso riu-se diante dos olhos aflitos de meu amigo, aumentando grandemente o seu desassossego, mas logo a seguir ficou séria e perguntou:

– E o nome? Afinal o muadiê disse-te quem é?

Ninguém é um nome! – Pensei com força.

– Ninguém é um nome! – Respondeu Félix.

A resposta apanhou Ângela Lúcia de surpresa. Félix também. (*idem*, p. 89)

Félix, ao relatar um de seus sonhos com a osga, revela sua ligação com ela, o pensamento dos dois se interligou. Mas como ser interligado a um ser sem identidade? Na sociedade líquido-moderna, onde estão inseridos todos os personagens da obra, o maior ente é o sujeito, que se volta sempre para si mesmo, numa auto-reformulação. Não há como ligar-se a algo que não se auto-centraliza, a uma coisa descartável, só é possível interligar-se a um igual, a alguém com identidade. E, dessa forma, a osga é nomeada: Eulália. Félix batiza o narrador.

COSENDO FÉLIX VENTURA

Félix Ventura é um angolano albino. Goza da neutralidade em um país negro com uma vasta população branca também, vive o espaço indistinto entre duas tensões. Dono da casa onde habita a osga, chegou lá como um bebê abandonado à porta, portanto, apesar de dizer-se negro, ele desconhece sua origem.

Foi abandonado na casa de um alfarrabista, um colecionador e revendedor de livros, de histórias, e, especialmente, de livros e histórias antigas. Chegou em uma caixa repleta de exemplares de *A Relíquia* de Eça de Queiroz, chegava como um tesouro, como algo de imenso valor, mas que poderia revelar-se uma farsa ao final, como acontece no romance de Eça. Félix tinha orgulho de seu primeiro berço. E nascido entre letras, tendo vivido entre letras, só poderia ser um inventor de histórias.

Félix é o vendedor de passados. Ele inventa nascimentos, dentro de uma lógica totalmente líquida, já que a “a vida líquida é uma sucessão de reinícios” (Bauman, 2007, p. 8). Ele acreditava fazer uma literatura libertadora, tendo em vista que suas fabulações não ficavam presas em livros, mas saíam ao mundo, encarnadas nos novos personagens que criava.

É em Ventura que se concentra o principal jogo da obra: o jogo entre verdades e mentiras. Nesse jogo, não existem vencedores, nem mesmo hierarquias, há um fluxo, informações que ora passam para um lado ora para o outro, demonstrando a total incapacidade de determinação de um plano indubitável, mais ainda, revelando a nula validade de se pretender distinguir o falso do verdadeiro.

E assim, Ventura oferece aos seus clientes um misto daquilo que eles já eram com aquilo que eles gostariam de ter sido. Reúne documentos, fotos, dados históricos e os fabula, criando um passado digno de um bom angolano, cheio de honras e ligações com os grandes personagens da história da República de Angola.

E não só seus clientes gozavam de suas fabulações de verdades e mentiras, Félix mesmo vivia o enredo que criava, um tanto de dados concretos, um tanto de imaginação e se perdia nesse jogo:

– O teu avô, aquele ali, o do retrato, é muito parecido com o Frederick Douglass.

Félix olhou-a derrotado:

– Ah, reconheceste-o? O que queres? chama-se a isto deformação profissional. Crio enredos por officio. Enfabulo tanto, ao longo do dia, e com tal entusiasmo, que por vezes chego à noite perdido no labirinto de minhas próprias fantasias. Sim, é Frederick Douglass, comprei o retrato numa feira de rua, em Nova Iorque. Mas quem trouxe para aqui o cadeirão onde agora estás sentada foi de facto um dos meus bisavôs, ou melhor, o avô do meu pai adoptivo. Excluindo o retrato, a história que te contei é autêntica. Enfim, pelo menos tanto quanto me recorde. Sei que tenho por vezes recordações falsas – todos temos, não é assim?, os psicólogos estudaram isso – mas penso que essa é verídica. (*idem*, p. 125-126)

Nessa cena, em que Ventura conversa com sua amada Ângela Lúcia, ele tenta convencê-la de que seu discurso é verdadeiro, apesar de ela ter encontrado em sua história uma incongruência com um dado histórico. Mas “Félix costura a realidade com a ficção, habilmente, minuciosamente” (*idem*, p. 139) e tudo vira um grande tecido, um mesmo tecido. Habermas afirma que “A redenção discursiva de uma alegação de verdade conduz à aceitabilidade racional, não à verdade.” (Habermas, 2004, p. 60). O jogo discursivo de Félix tentava constantemente dar um *valor de verdade* às histórias que criava, ele pretendia amarrá-las de tal forma que elas fossem aceitas racionalmente.

COSENDO JOSÉ BUCHMANN

José Buchmann não é José Buchmann, mas se esforçou para sê-lo. Ele é um comprador de passado, mas de uma forma mais aguda, ele não quer modificar apenas sua origem, ele quer uma nova vida, uma nova identidade.

Chegou à casa de Félix Ventura com um sotaque estrangeiro, branco, de modos antiquados e com a pretensão de tornar-se um verdadeiro angolano. Sem informar seu nome ou nenhum dado adicional, a não ser sua profissão – repórter fotográfico especializado em guerras e imagens drásticas – pediu a Félix que o rebatizasse, que lhe criasse uma vida toda nova e bem ao modo de Angola. Para essa missão, uma boa quantia em dinheiro. Irresistível.

E assim foi feito. Aquele homem tornara-se José Buchmann, 52 anos, natural da Chibia, no sul de Angola, terra de brancos madei-

reiros e criadores de gado, em que Mateus Buchmann casou-se com a americana Eva Miller.

Quando Félix Ventura mostrou-lhe os documentos e as fotografias que seriam o arcabouço de sua nova vida, Buchmann estremeceu, parecia estar realmente descobrindo sua história. A tal ponto se envolveu com sua nova vida que, apesar de todas as rogativas de Ventura para que ele se mantivesse o mais longe possível dos elementos concretos de sua nova história, ele procurou ver, analisar, conhecer de perto suas “origens”. Viajou para a Chíbia, fotografou o túmulo dos familiares. Ele brincava com os dados do real e as ficções de Félix:

– Estive na Chíbia!

Vinha febril. Sentou-se no majestoso trono de verga que o bisavô do albino trouxe do Brasil. Cruzou as pernas, descruzou-as. Pediu um uísque. O meu amigo serviu-o, aborrecido. Santo Deus, o que fora ele fazer à Chibia?

– Fui visitar a campa de meu pai.

Como?! O outro engasgou-se. Qual pai, o fictício Mateus Buchmann?

– O meu pai! Mateus Buchmann pode ser uma ficção sua, aliás urdi-da com muita classe. Mas a campa, juro!, essa é bem real. (*idem*, p. 60)

O próprio Félix Ventura, não se exasperou com a pesquisa de José Buchmann, afinal, até que ponto os dados podem ser ou não considerados reais?

O jogo do real com o fictício é permanente, o contato com seus elementos constituintes excita os jogadores.

Buchmann foi além, viajou para os Estados Unidos em busca de Eva Miller, sua nova mãe, mas descobriu, depois de longa pesquisa, que ela havia morrido. Ele investiu o máximo em sua transformação e, assim, tornava-se pouco a pouco José Buchmann, e seu processo de mudança passou por uma perda do sotaque estrangeiro, pela mudança de vestimenta, pela eliminação do bigode, pela expansão de sorrisos e da alegria angolana...

A osga não cessava de analisá-lo:

Venho estudando há semanas José Buchmann. Observo-o a mudar. Não é o mesmo homem que entrou nesta casa, seis, sete meses atrás. Al-

go, da mesma natureza poderosa das *metamorfoses* vem operando em seu íntimo. (Aguilusa, 2004, p. 59 – grifo nosso).

O narrador, portanto, não era o único ser metamorfoseado. A transformação do estrangeiro era tão profunda que parecia que ele era um ser de uma espécie diferente. O estranho, como tão bem analisou Bauman, em seu esforço para tornar-se um nativo, metamorfoseou-se.

Olhando o passado, contemplando-o daqui, como contemplaria uma larga tela colocada à minha frente, vejo que José Buchmann não é José Buchmann. Porém, se fechar os olhos para o passado, se o vir agora, como se nunca o tivesse visto antes, não há como não acreditar nele – aquele homem foi José Buchmann a vida inteira. (*idem*, p. 65)

Assim como não identificamos os traços de lagarta em uma borboleta, não era possível mais, sem o conhecimento do processo de metamorfose, identificar o estrangeiro em Buchmann.

Contudo, seguindo a natureza dúbia do romance, Buchmann, esse homem-líquido, é pego pelo fio do destino.

Um encontro com um “ex-gente” (Aguilusa, 2004, p. 157), como ele mesmo se apresentava, um homem que vive nas ruas, totalmente à margem da sociedade, que leva estampado no peito o símbolo do socialismo, sistema vencido, deixado para trás com horror na reconstrução de Angola. Na nova República de Angola não há mais lugar para ele.

É chamado de louco, ratificando o discurso de Foucault, que afirma:

O que é então a loucura, em sua forma mais geral, porém mais concreta, para quem recusa, desde o início, todas as possibilidades de ação do saber sobre ela? Nada mais, sem dúvida, do que a ausência de obra. (Foucault, 2002, p. 156)

É um homem sem obra, não há atividade, possibilidade de movimento, de adequação, de construção de nada para ele, se tornou realmente um “ex-gente”. Buchmann o fotografou por semanas e, finalmente, apareceu com ele em casa de Félix. Seu nome, ele tinha identidade, era Edmundo Barata dos Reis – nome que denunciava sua condição – tinha uma vida que “parecia inventada por si [Félix Ventura]” (Aguilusa, 2004, p. 157).

A vida de Edmundo foi aliada à força comunista, que esteve no poder em Angola por muitos anos. Na casa de Félix, ele fez revelações sobre a vida política do país, como a existência de um sócio do presidente. O discurso, posteriormente atestado em análise de fitas de vídeo de aparições do presidente, levou Félix à seguinte reflexão: “Temos então um presidente de fantasia –, disse, enxugando as lágrimas [de riso] com um lenço. – Isso eu já suspeitava. Temos um governo de fantasia. Temos, em resumo, um país de fantasia.” (A-gualusa, 2004, p. 160). Em meio a fantasias, Barata contava coisas que se afinavam com fatos concretos. Ele tinha o discurso que ganhava valor de verdade. Não escondeu o seu passado, não o renegou. Era um “ex-gente”, não metamorfoseado.

É interessante pensarmos que, nesse livro líquido, cuja narrativa é um fluxo que retorna, segue adiante, dá saltos; um imenso salto foi dado para um período em que era atribuído ao discurso do louco um valor de verdade, como destaca o filósofo francês: “Ela [a loucura] perdeu essa função de manifestação, de revelação que ela tinha na época de Shakespeare e de Cervantes (por exemplo: Lady Macbeth começa a dizer a verdade quando fica louca)” (Foucault: 2002, p. 163). O louco revela quem foi José Buchmann antes de se tornar José Buchmann e a origem de Ângela Lúcia, a amada de Félix, fotógrafa, colecionadora de luzes.

Edmundo Barata dos Reis chega apavorado na casa de Félix, pois um sujeito queria lhe matar: Pedro Gouveia, nome de primeiro batismo de Buchmann. O metamorfoseado havia descoberto que Edmundo foi o homem que o e torturou no passado, assim como a sua mulher, que estava grávida e, por conta das agressões, tivera o bebê durante a tortura. A criança, uma menina recém nascida, também é torturada, sobrevive, mas a mulher Marta Martins, intelectual, poetiza, não.

Pedro chega à casa de Félix armado e agredindo Barata, que, apesar de acossado por uma arma e pontapés, não se fragiliza e narra a todos o processo de tortura na grávida Marta e na menina.

Gouveia recua. Félix, apavorado, ordena que Barata se retire. Pedro Gouveia, o homem que veio do passado pelo discurso de um louco, não concretiza sua vingança, não o mata. Isso faz com que o ex-gente diga: “Matar um homem é coisa de homem” (*idem*, p. 178).

É, então, que Ângela, o bebê torturado assim que saíra do ventre de sua mãe, pega a arma e o mata, disparando contra o peito de seu algoz.

Essa cena dramática revela a ligação entre os personagens. Ligação de cunho metafísico. O destino cumprira sua missão de religar pai e filha e de punição do malfeitor.

Na liquidez fluida da modernidade líquida, o fluxo, as pedras e curvas da crônica da vida constroem uma linha condutora, um destino a cumprir-se.

ÚLTIMO PONTO

“Por que, na vida cotidiana, os homens normalmente dizem a verdade? – Não porque deus tenha proibido a mentira, certamente. Mas em primeiro lugar, por que é mais cômodo; pois a mentira exige invenção, dissimulação e memória.” (Nietzsche, 2000, p. 56) A mentira, a fabulação exige um jogo, não é possível abrir mão dos dados da realidade, nem mesmo das criações do imaginário. Nem sempre se está disposto a jogar. Agualusa em *O Vendedor de Passados* esteve plenamente disposto a esse jogo.

Depois de tantos anos passando por um processo em que se desprezava o valor da ficção em nome de uma afirmação da realidade, a modernidade líquida se apresenta como um momento propício à plena exposição da ficção. Como as coisas se apresentam tão incertas, voláteis, inconstantes, diante da velocidade com que a vida líquida se transforma, a partir da transferência de valores dos objetos e da urgência de inserção e adequação dos indivíduos, habituamo-nos a ver o mundo com diversas polaridades. É como se estivéssemos sempre a olhar um caleidoscópio. E a literatura, campo plural em si mesmo, não poderia deixar de refletir essa multiplicidade caleidoscópica em seu corpo. E, assim, temos *O Vendedor de Passados*, tão plural, tão múltiplo, mergulhado na modernidade líquida. A tal ponto embrenhado nela que a nega, em determinados momentos.

A duplicidade do discurso, sempre apresentando um quê de incerteza, de volatilidade, e, ao mesmo tempo, apresentando uma fé na ligação entre os fatos, em uma possibilidade de apreender o futuro e a “verdade” através dos sonhos, é uma forma de o romance se tor-

nar ainda mais líquido, pois tendo em vista que na modernidade líquida nenhum valor é imutável, absoluto, que os sujeitos têm que, justamente, se adequar à inconstância das coisas, essa relativa fé é uma instabilidade no quadro de sutis certezas líquidas.

Além do mais, todos os fatos apresentados no romance, desde os mais fluidos aos mais concretos são colocados em suspense no diário de Félix Ventura, o último capítulo do livro:

A memória que me resta dele [Eulálio], aliás, parece-se cada vez mais, a cada hora que passa, com uma construção de areia. A memória de um sonho. Talvez eu o tenha sonhado inteiramente – a ele, a José Buchmann, a Edmundo Barata dos Reis. (Aqualusa, 2004, p. 197)

E como última frase do romance: “Eu fiz um sonho” (*idem*: 199). Afirmativa também dupla, pois se por um lado ele torna todo o romance ainda mais instável, mais liquefeito, por ter-se realizado em espaço onírico, ele também o coloca no campo do irrealizável, do impensável num mundo de certezas mais sólidas, só podendo ser, então, um devaneio, um sonho.

Arrematando esse tecido teórico inventado, destacamos que a tentativa de “pôr ordem na casa” delineou um fio imaginário de olhar analista. Certamente, outros fios não de ser passados, formando cenário muito diverso. Em tempos de autocentralização esse foi apenas um olhar interpretativo, olhar que não ignora a multiplicidade de caminhos que o romance aponta. Fechamos esse ponto na certeza de que maior está o prazer da criação de fios incitados pelo enredo do que no arremate do tecido.

BIBLIOGRAFIA

AGUALUSA, José Eduardo. *O vendedor de passados*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2004.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

———. *Modernidade e ambivalência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

———. *Vida líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos vol. I: Problematização do sujeito: psicologia, psiquiatria e psicanálise*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

HABERMAS, Jürgen. *A ética da discussão e a questão da verdade*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. **In:** LIMA, Luiz Costa. *A Literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

———. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. **In:** LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura e suas fontes*, vol.2. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich. *Humano demasiado humano*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

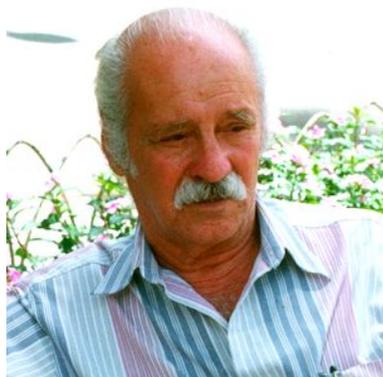
VICTOR CUNHA
TESTEMUNHA DE UMA TRÊS CORAÇÕES IMAGINADA

Simone Pereira de Souza Ferreira
simone80.ferreira@yahoo.com.br

Geysa Silva
geysasilva@terra.com.br



Nosso trabalho apresenta a figura de Victor Cunha e uma análise simplificada de algumas de suas composições, tendo como base teórica a obra do russo Mikail Bakhtin, denominada Estética da criação verbal, no que se refere à lingüística e a obra do francês Edgar Morin, no que se refere à crítica literária. Começaremos, então, com uma breve notícia sobre a vida do autor, para que os leitores/ouvintes possam conhecer um poeta atual, do interior do sul de Minas.



Victor Cunha, compositor e cronista, nasceu em 15 de setembro de 1929, na cidade de Três Corações. cursou o antigo primário, no colégio Bueno Brandão e formou-se em técnico de contabilidade em 1948, na cidade de Alfenas. Lecionou no colégio Pio XII e no Colégio Sion. Mais tarde ingressou no serviço público, através de concurso realizado pelo antigo Dasp. Exerceu o cargo de tesoureiro, sendo transferido para o INSS, em São Lourenço, MG. Regressou a Três Corações em 1962. Aposentou-se como fiscal, em 1982. Desde cedo interessou-se por música e ganhou seu primeiro violão em 1941. Essa paixão pela música fez com que se ligasse às atividades artístico-culturais da cidade. Assim, tornou-se presidente do Clube Três Corações, nos anos de 1979/1980 - 81/82 - 85/86 - 87/88; foi também presidente do Conselho de Turismo do mesmo clube, presidente do Atlético (1964 a 1966) e um dos proprietários da Rádio Tropical, de 1979 a 2002.

Em 1951, fundou o conjunto Velha Guarda, em parceria com o sargento Cleber Cunha e com Luiz Scalioni Pereira. O conjunto a-

presentava-se na cidade, animando festas e reuniões, mas também em Belo Horizonte, em outras cidades da região, em Brasília e em São Paulo. Seu aparecimento mais notável foi na TV - Globo, do Rio de Janeiro, em 1971, no programa Alô – Brasil, Aquele Abraço.



Em 2001, Victor Cunha fundou outro conjunto, chamado Chorando Baixinho, composto por ele mesmo (violão), Ronildo Prudente (pandeiro), Leonardo Chalana (cavaquinho), Lívia Alves (flauta) e a cantora Annibelle. Especializaram-se em chorinho e canto e focalizaram compositores brasileiros de diversas épocas, indo dos mais antigos até Chico Buarque e Caetano Veloso.

Entre suas composições estão: Saudade, um hino de amor à cidade natal, Três Corações.

SAUDADE... - TEMA DE TC-

Autor: Victor Cunha – Composição

Quantas saudades de tudo que o tempo levou
Daqueles dias felizes que a vida marcou.
Das serenatas saudosas nas noites de lua
Do Rio Verde a passar, espelhando o luar...
Do Bom Senhor na Matriz, do meu Grupo, da Praça
Dos seriados famosos que não voltam jamais.
Tudo ficou na lembrança, de uma cidade criança
Que os anos levaram sem volta
Sem nenhuma esperança.

Dos Carnavais, que saudade!
Dos Blocos no Clube
Dos Ranchos e Blocos de Rua, na Avenida a bailar
Da Velha Guarda querida em perfeita harmonia
Nos Balalaikas da vida, como a vida sorria...
Disse Cartola num samba que As Rosas não falam
Mas para mim, simplesmente, as rosas não ouvem
Elas falando e ouvindo, se me escutassem chorar
Pediriam a Deus lá no Céu
Para o tempo voltar.

Este conhecido tricordiano fala, através de suas canções, do amor e da saudade que sente por sua terra. A estrutura dos versos revela que a base material do discurso poético é um conjunto de signos que remetem ao vocabulário freqüentemente usado pelos românticos. Victor Cunha vale-se de uma retórica comum ao final do século XIX para expressar o sentimento de um passado edênico, perdido no tempo da recordação. O enunciador tem a forma indeterminada, uma vez que o sujeito sintático não se identifica, o que leva à mistura de funções diferentes: ele é quem fala, quem sabe o que se passou e ainda realiza um sincretismo com possíveis leitores. De acordo com Paulo Eduardo Lopes (1994), podemos dizer que temos, nos versos acima, no nível do enunciado, um informador que define o passado como sinônimo de tempo feliz. Entretanto essa não é uma posição individual e, sim, aquela adotada por diversas pessoas antigas da comunidade. Nesse discurso ecoam outras vozes, pois todo discurso é dialógico e deixa entrever outros que lhe são subjacentes, conforme afirmações de Bakhtin.

O enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado no interior de uma esfera comum da comunicação verbal. O enunciado deve ser considerado acima de tudo como uma resposta a enunciados anteriores dentro de uma dada esfera (a palavra “resposta” é empregada aqui no sentido lato): refuta-os, confirma-os, completa-os, baseia-se neles, supõe-nos conhecidos e, de um modo ou de outro, conta com eles (Bakhtin, 1992, p. 316).

Saudade é também o título de seu livro, em que recorda a Três Corações pacata, porém com muitas histórias interessantes. A reiteração do lexema saudade mostra a obsessão do autor, demonstrada na escolha do estilo literário. Nada de versos brancos, nem de ausência de rimas. Temos um discurso que supõe a concordância de outros que já vivenciaram as mesmas experiências do poeta. Essa identificação se estende aos elementos da natureza, pois até as rosas

“pediriam a Deus lá no céu/ para o tempo voltar”. Ainda é Bakhtin quem nos diz:

Minha emoção só adquirirá ressonância lírica na medida em que eu não me sentir solitariamente responsável por ela, mas em que me sentir solidário com os valores do outro em mim, em que sentir minha passividade no possível coro dos outros, um coro que me terá rodeado de todos os lados e que parece proteger-me contra o pré-dado imediato e premente do acontecimento existencial (Bakhtin, 1992, p. 184).

Esses outros são o coro que se harmoniza com o que digo. As inúmeras referências a fatos, construções, organizações (“Balalaikas”, “Velha Guarda”, “Monsenhor da Matriz” etc.), que são do conhecimento apenas de quem conhece ou conheceu Três Corações, mostram a inclusão do autor num coro formado por conterrâneos, coro em que ele se coloca como herói privilegiado por conseguir cantar uma melancolia que é de muitos outros.

Em 2006, lançou seu segundo livro, chamado *Três Corações... ontem, Três Corações... hoje, Um pouco de sua história*, onde se encontram as biografias de todos os agentes executivos, interventores e prefeitos nomeados até o fim da ditadura de Getúlio Vargas (1945). É um livro de referência que se presta à consulta de estudiosos da história local, sem objetivos literários. Outra composição é dedicada à escola Bueno Brandão, intitulada *Escola Estadual Bueno Brandão*.

E.E. BUENO BRANDÃO

Muitos anos de ensino Primário
Nosso Grupo foi sempre o primeiro
Na vanguarda do mundo infantil
Educando com amor verdadeiro
Os seus mestres se orgulham de ti
És o berço das grandes lições
Hoje, Escola Bueno Brandão
És o orgulho de Três Corações
És majestosa, e imponente
Cheia de vida e tradição
Teus alunos te amam contentes
Nossa Escola Bueno Brandão
-Teus alunos te amam contentes
Nossa Escola Bueno Brandão



Essa composição homenageia a Escola Bueno Brandão, que é uma das mais antigas da cidade. Lugar que representa, para ele e para os habitantes de Três Corações, o orgulho e a tradição do ensino tricordiano. Impossível compreendê-la sem nos determos na história, mesmo que sucinta, dessa instituição. Nas palavras de Edgar Morin

É verdade que a história esqueceu, durante certo tempo, o acontecimento, o fato, considerando que ele não passava da superfície das coisas, mas hoje ela o reintroduz. Em suma a história é a ciência que situa no tempo tudo o que é humano.

É na história que nós existimos. Não podemos nos compreender fora da história, pois o próprio historiador é historicizado (Morin, 2002, p. 357).

Bueno Brandão, é um nome em homenagem feita ao Presidente do Estado de Minas Gerais, Julio Bueno Brandão. A arquitetura desse prédio guarda as características originais, um estilo eclético, em que o neoclássico se mescla com o *art nouveau*, numa mistura repetida em alguns prédios mais antigos da cidade. Em seu interior destacam-se coloridos azulejos de banheiros que lembram a decoração dos hotéis situados no chamado circuito das águas. Juntamente com a Matriz da Sagrada Família, integra as construções que se destacam na arquitetura local e delimita a praça em que está situado, praça que é a principal de Três Corações.

As estratégias de constituição do discurso dessa composição obedecem praticamente aos mesmos processos da poesia anterior : rimas pobres (lições/corações; primeiro/verdadeiro, etc.); aliterações (primário/primeiro) e os versos finais atuando como estribilho. Tudo nos leva às composições do passado, como se não tivesse havido modernismo, nem discussão sobre novas formas de fazer poesia. Contudo não se quer apenas explicitar as características da composição como obra literária. Estamos diante de enunciados que se conformam a um determinado gênero de discurso, no caso um discurso que se aproxima da forma romântica, em que podem ser detectados rastros de Casimiro de Abreu, no que diz respeito à infância, a um espaço-tempo irrecuperável. Evidente que nenhum autor escreve pela primeira vez sobre qualquer tema. Seu objeto de discurso já foi apresentado e discutido por outros. Então o discurso é o lugar onde vozes diferentes se encontram e se distanciam.

O locutor não é um Adão, e por isso o objeto de seu discurso se torna, inevitavelmente, o ponto onde se encontram as opiniões de interlocutores imediatos (numa conversa ou numa discussão acerca de qualquer acontecimento da vida cotidiana) ou então as visões do mundo, as tendências, as teorias, etc. (na esfera da comunicação cultural). A visão do mundo, a tendência, o ponto de vista, a opinião têm sempre sua expressão verbal (Bakhtin, 1992, p. 319-320).

Na dialogicidade, o poeta exhibe, portanto, um texto cujo objeto é o reflexo subjetivo (o que o poeta pensa e sente) de um aspecto objetivo do real (aspectos de Três Corações). Três Corações é, para Victor Cunha, o ponto de partida de suas composições; a cidade é o signo desencadeador das formas concretas de seu discurso, cujas relações de sentido são de natureza factual (a Velha Guarda, a Balalaika, a escola estadual Brandão Bueno, etc.). Há uma vontade de registrar esses elementos, poupá-los da ação do tempo, para que os próximos tomem conhecimento do que existiu. No fundo dessas atitudes, está o medo do esquecimento, que é na verdade o medo da morte.

A evolução de um sistema no tempo não é uma sucessão de transições entre elementos estáticos, mas sim ataques de níveis sucessivos de complexidade ou, ao contrário, de desorganização.

Até agora, as ações empreendidas permaneciam causalistas: agia-se sobre um parâmetro e mediam-se os resultados. Na sistêmica moderna age-se sobre vários parâmetros ao mesmo tempo (Morin, 2002, p.496).

Victor Cunha é uma figura-monumento da cidade. Seu dinamismo se faz notar nos eventos que organiza, quando apresenta espetáculos sobre compositores brasileiros. Sua generosidade se manifesta ao colocar à disposição dos alunos o vasto material de que dispõe para realização das pesquisas. Sem ele, não seria possível esse trabalho.

REFERÊNCIAS

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermentina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CUNHA, Victor. CD-Saudade. Três Corações: Gravadora Tom Maior, 1999.

CUNHA, Victor. *Saudade*. Três Corações: Gráfica Veritas, 1999.

MORIN, Edgar. *A religião dos saberes*. O desafio do século XXI. Trad. Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.