Lígia Telles
Lívia Natália Souza
Antonio Eduardo Laranjeira
(Organizadores)

O escritor e seus múltiplos (ensaios)

Coleção **E-Livro**

O escritor e seus múltiplos (ensaios)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

João Carlos Salles Pires da Silva

Vice-reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Diretora

Flávia Goullart Mota Garcia Rosa

Conselho Editorial

Alberto Brum Novaes

Angelo Szaniecki Perret Serpa

Caiuby Alves da Costa

Charbel Ninõ El-Hani

Cleise Furtado Mendes

Dante Eustachio Lucchesi Ramacciotti

Evelina de Carvalho Sá Hoisel

José Teixeira Cavalcante Filho

Maria Vidal de Negreiros Camargo

EDUFBA

Rua Barão de Jeremoabo, s/n Campus de Ondina

40170-115 Salvador-BA

Tel: (71) 3283-6160/6164

edufba@ufba.br

www.edufba.ufba.br

Lígia Telles
Lívia Natália Souza
Antonio Eduardo Laranjeira
(Organizadores)

O escritor e seus múltiplos (ensaios)

Salvador
EDUFBA
2015

2015, Autores

Direitos dessa edição cedidos à EDUFBA.

Feito o depósito legal

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto Gráfico
Angela Garcia Rosa e Josias Almeida Jr.

Capa e Editoração
Josias Almeida Jr.

Revisão e normalização
Letícia Rodrigues e Larissa Machado de Queiroz

Sistema de Bibliotecas - UFBA

O escritor e seus múltiplos (ensaios) / Lígia Telles, Lívia Natália Sousa, Antonio Eduardo Laranjeira. (Organizadores). - Salvador : EDUFBA, 2015.
1,8 MB ; epub. - (Coleção E-Livro)

A obra é resultado do grupo de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações" coordenada pela professora Evelina Hoisel na Universidade Federal da Bahia.
ISBN 978-85-232-1414-2
Modo de acesso: http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/18180

1. Literatura brasileira - ensaios. 2. Análise crítica. 3. Escritores brasileiros. I. Telles, Lígia. II. Sousa, Lívia Natália. III. Laranjeira, Antonio Eduardo. IV. Hoisel, Evelina. V. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura. VI. Título. VII. Série.

CDD – 869.09
CDU – 82.09

Editora filiada à

ASOCIACION DE EDITORIALES UNIVERSITARIAS DE AMERICA LATINA Y EL CARIBE

Associação Brasileira das Editoras Universitárias

CBaL Câmara Bahiana do Livro

Sumário

Apresentação 9

Cacos, contatos e confrontos: a reconstrução literária em *Lábaro estrelado* 17

Um modelo da "diferença" para o intelectual latino-americano 33

Um estudo da multiplicidade de articulação discursiva no romance de Milton Haroum, *Relato de um certo Oriente* 51

Em *liberdade***: o entrelugar da representação** 69

Dramatizações de um intelectual múltiplo: Affonso Romano de Sant'anna 83

Sob o céu de Samarcanda: **memória e poesia nos múltiplos de Ruy Espinheira Filho** 99

Etabulações de Maria Lúcia Dal Farra 113

Judith Grossmann em desdobramentos de escrita 129

Não é só um jeito de corpo: blogues, *sites* **e outros arquivos literários virtuais como alter-cenas das representações de si na literatura** 145

Ângela Vilma e a Pedagogia da Sensibilidade 161

O eixo pedagógico do dinamismo haroldiano 175

Sujeto corpo múltiplo: lírica e subjetividade em Sandro Ornellas 191

Fragmentos de um sujeito no cyberespaço 205

A poesia de Maria da Conceição Paranhos: a sedução pelas palavras 215

Trânsitos discursivos na lírica de Antônio Brasileiro 229

Sobre os autores 241

Apresentação

Os 15 ensaios reunidos neste livro têm em comum um ponto aglutinador: resultam do trabalho investigativo de professores e estudantes integrados ao grupo de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações", o qual, sob a coordenação da professora Evelina Hoisel, desenvolve pesquisa direcionada para um perfil de escritor que articula à atividade literária a ação docente e a produção de teorias e reflexões críticas sobre a arte e a cultura. Vinculado à linha Estudos de Teorias e Representações da Literatura e da Cultura do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia (UFBA), o projeto desenvolve estudos acerca de escritores brasileiros contemporâneos que compõem seu *corpus* e estrutura-se em quatro subprojetos coordenados pelas professoras Antonia Herrera, Evelina Hoisel, Lígia Telles e Lívia Natália Souza. Embora voltado para escritores também docentes em diversas Instituições de Ensino Superior do Brasil, nas etapas desenvolvidas até o momento, a pesquisa concentrou-se prioritariamente em escritores baianos.

O Projeto coletivo iniciou em 2000, por iniciativa das professoras de Teoria da Literatura, Antonia Herrera, Evelina Hoisel e Lígia Telles. Produzido pela professora Antonia Herrera, sua primeira coordenadora, tem contribuído, desde então, para a formação intelectual dos estudantes bem como para crescimento da reflexão teórica dos docentes. Neste momento, a reunião de alguns trabalhos produzidos pelos pesquisadores do grupo é uma oportunidade para dar uma visão de conjunto do teor deste Projeto. Trata-se de um Projeto que tem a pretensão de mapear regionalmente a produção de escritores com o perfil acima delineado.

Tendo em vista a atuação dos escritores nesses campos contíguos da produção de conhecimento, os estudos contemplam o processo de constituição de seus projetos criativos e a relação dialógica estabelecida entre os campos de atuação: escrita literária, atividade teórico-crítica e atuação acadêmico-docente. O *corpus* da pesquisa é formado por materiais diversos, dentre os quais: documentos, aulas públicas, trabalhos acadêmicos, dados autobiográficos, entrevistas, depoimentos, linhas

de pesquisa, leituras, formação de grupos, vídeos e arquivos pessoais. A partir destes materiais, as coordenadas teóricas e projetos criativos desenvolvidos por cada escritor vêm sendo estudados, destacando-se suas contribuições para os estudos literários e culturais, para a criação literária e para a docência. Estudam-se, ainda, as marcas presentes nos diferentes tipos de discurso em suas aproximações e distanciamentos. Assim, são feitos investimentos na reflexão teórica acerca das fronteiras do ficcional, das questões relativas à autobiografia, ao processo criador e à escrita literária.

Dentre os vários escritores que fazem parte do *corpus* do projeto, encontram-se os que são objeto de estudo dos ensaios que integram esta coletânea: Silviano Santiago, Judith Grossmann, Affonso Romano de Sant'Anna, Ruy Espinheira Filho, Milton Hatoum, Haroldo de Campos, Maria Lúcia Dal Farra, Antonio Brasileiro, Maria da Conceição Paranhos, Cleise Mendes, Sandro Ornellas, Eucanaã Ferraz e Ângela Vilma. Os quatro subprojetos abordam suas produções e promovem ainda uma reflexão acerca do papel do intelectual na contemporaneidade: suas formas de atuação e de representação.

Os autores dos ensaios desta coletânea são vinculados ao Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia – professores de Teoria da Literatura, alunos do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura e bolsistas de Iniciação Científica.

O ensaio de autoria de Alexandre Pitta, intitulado "Cacos, contatos e confrontos: reconstrução literária em *Lábaro estrelado*", desenvolve uma análise dessa peça teatral da dramaturga Cleise Furtado Mendes, com o objetivo de estudar a concepção de literatura a partir da montagem de fragmentos – especificamente de letras de músicas brasileiras de diversas épocas, além de tecer cruzamentos entre o pensamento teórico-crítico e a produção ficcional da autora. O estudo contempla ainda a construção dessa peça como um panorama do Brasil, explicitado pelas diversas vozes líricas que, por meio de seus personagens e dos diversos "cacos" retirados das canções da Música Popular Brasileira, constroem, a partir do encontro e do conflito, a face brasileira.

Ao longo do seu trabalho teórico e ficcional, o escritor Silviano Santiago reflete sobre o papel do intelectual latino-americano diante da inevitabilidade da dependência cultural, propondo o seu reconhecimento de modo crítico e transgressor. É dessa perspectiva que Angela

Mascarenhas Santos, no ensaio "Um modelo da 'diferença' para o intelectual latino-americano", investiga a escolha do intelectual francês Antonin Artaud como modelo para o intelectual brasileiro, ambos postos em diálogo no romance *Viagem ao México*. Partindo do entrecruzamento dos discursos teórico-crítico e ficcional de Santiago, observa que o escritor acolhe as propostas teóricas artaudianas no processo de construção da narrativa, num exercício de repetição em "diferença" – o que a leva a concluir que o modelo a ser instituído pelo intelectual latino-americano não é o modelo do mesmo, mas o modelo da "diferença".

O ensaio de Antonia Herrera – "Um estudo da multiplicidade de articulação discursiva no romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*" – analisa os vetores da memória e da subjetividade como estruturantes de um romance de teor autobiográfico, na medida em que examina o conflito de tendências presentes na narrativa: a técnica de narrar consentânea à consciência teórica da contemporaneidade, que elimina a autoridade e a unidade de um narrador onisciente, e a força da crença em uma voz de um narrador autêntico, que se deixa perceber na construção coesa e unitária da personagem principal: Émilie. A multiplicidade de articulação discursiva deve-se ao teor abrangente do gênero romance, que acolhe vários tipos de registro, e à característica do escritor criativo que puxa na cena cultural de sua escrita os fios do teórico-crítico, do docente, do intelectual.

A produção de Silviano Santiago é também objeto do ensaio "*Em liberdade*: o entrelugar da representação", de Antonio Eduardo Laranjeira, que toma como ponto de partida o romance *Em liberdade*, para desenvolver uma reflexão acerca das recorrentes migrações discursivas, resultantes do perfil multifacetado desse escritor. Ao explorar uma questão pertinente ao contexto dos estudos literários – a noção de *mimesis* – torna-se possível, nesse ensaio, discutir a diluição entre as fronteiras dos discursos teórico-crítico e ficcional, perceptível na produção de Santiago. Tópicos caros ao pensamento pós-moderno, como o descentramento do sujeito e a morte do autor, transitam entre os espaços ficcional e teórico, evidenciando uma preocupação do escritor em abalar dicotomias como dentro/fora; ficção/realidade; teoria/literatura. O texto nômade de Santiago apresenta-se, assim, como uma possibilidade de escapar ao gregarismo da linguagem, configurando a literatura como o entrelugar.

No ensaio "Dramatizações de um intelectual múltiplo: Affonso Romano de Sant'Anna", Evelina Hoisel recorre ao conjunto de poemas intitulado *Poesia sobre poesia*, publicado em 1975, para desenvolver suas reflexões sobre esse perfil de escritor e intelectual. Ao definir a expressão "intelectual múltiplo" pela diversidade de lugares de produção de discursos (ou de escritas), onde este intelectual se inscreve e se produz, dispõe-se a observar o modo como esta variedade de lugares de fala – do poeta-ficcionista, do teórico, do crítico, do docente – se correlaciona. No estabelecimento dessa rede de escritas, rompem-se as fronteiras e os saberes, configurando-se novos espaços de dramatização do sujeito.

Gabriela Lopes dedica-se ao estudo de um escritor baiano, apresentando o artigo "*Sob o céu de Samarcanda*: memória e poesia nos múltiplos de Ruy Espinheira Filho", no qual, mediante análise, sob o viés da memória, da escolha do léxico e das imagens poéticas presentes nesse livro de poemas publicado em 2009, articula-o ao texto teórico *Forma & alumbramento – Poética e poesia em Manuel Bandeira* (2004). A partir dos entrecruzamentos entre construções poéticas e formulações de cunho teórico-crítico, o ensaio dá relevo à atividade múltipla de Espinheira Filho: poeta, crítico e professor.

Ivo Falcão da Silva, em "Efabulações de Maria Lúcia Dal Farra", discute, a partir da seção intitulada "Vergilianas" do *Livro de possuídos* (2002) dessa escritora paulistana radicada em Sergipe, como o poeta latino Virgílio vem sendo configurado e recriado na sua letra e produção lírica, desde *As bucólicas* e passando pelo universo natural de frutas, verduras e legumes. Observa o autor do ensaio que, muito além de Virgílio, encontra-se desenhado na escrita dal-farreana um jogo que entrecruza diversas obras do cânone literário ocidental, orquestrando, desse modo, efabulações na sua literatura. O ensaio contempla ainda o modo como as múltiplas faces da escritora: docente, crítica literária e intelectual se emaranham no tecido literário de *Livro de possuídos*.

Em estudo intitulado "Judith Grossmann em desdobramentos de escrita", Lígia Telles analisa a articulação entre instâncias discursivas nas quais a escritora fluminense-baiana se inscreve: textos ficcionais, depoimentos, produção teórica e crítica, atuação docente. Como forma exemplar desse modo de construção textual, seleciona o ensaio-depoimento "Conservatório da palavra: Exhibit do laboratório de um conto", de Grossmann, que expõe os meandros do processo de construção do

conto "O pelotão de fuzilamento". Com esse procedimento, demonstra-se de que modo a conjugação das atividades desempenhadas – professora, teórica e crítica, poeta e ficcionista – resultou numa feição peculiar de escrita.

Como indica o título do ensaio "Não é só um jeito de corpo: blogues, *sites* e outros arquivos literários virtuais como alter-cenas das representações de si na literatura contemporânea", o olhar de Lívia Natália direciona-se para as formas mais atuais de produção e disseminação de objetos artísticos, dentre as quais os *sites* e *blogs*, e demais arquivos virtuais. A partir da escrita de Eucanaã Ferraz, Sandro Ornellas e Ângela Vilma – objetos do estudo apresentado – a autora busca, no escopo de sua reflexão, acionar um pensamento sobre a noção de subjetividade analisando autores que investem nos *blogs* e *sites* pessoais como suporte alternativo de escrita e recepção crítica. E investe, nestes contextos de simulação da presença, em delimitar o projeto criativo dos escritores em seu projeto estético/ético-subjetivo contemporâneo em suas interconexões com a prática docente e crítica.

O universo virtual é mais uma vez contemplado, agora por Monique Caetano Jagersbacher, no ensaio "Ângela Vilma e a Pedagogia da Sensibilidade", ao analisar o modo como as dimensões múltiplas da escritora (a professora, a poeta, a intelectual) se delineiam e articulam na sua escrita literária e de que forma o meio utilizado para a difusão de sua obra, o *blog* Aeronauta, interfere na produção de seus textos. Propõe também a autora uma análise do projeto pedagógico de Ângela Vilma neste espaço, que valoriza o sentir como forma de construção de conhecimento, convidando o leitor a experimentar a leitura de forma diferenciada em contraposição à supervalorização do conhecimento puramente prático e racional.

O ensaio "O eixo pedagógico do dinamismo haroldiano", de Pedro Alaim Martins Garcia Júnior, toma como ponto de partida o poema "Nascemorre", de Haroldo de Campos, e estabelece como foco do seu estudo a identificação de um eixo pedagógico que engrena o dinamismo da produção poética, teórico-crítica e docente desse poeta-ícone do Concretismo brasileiro. A fim de que se possa visualizar essa diretriz do projeto intelectual do escritor, Pedro Alaim demonstra a utilização de determinados recursos (como a substantivação do espaço, a

ideogramização e a atomização da linguagem) necessários para a consecução da dinâmica proposta.

"Subjeto corpo múltiplo: lírica e subjetividade em Sandro Ornellas", de Pedro Sena, é construído em estilo que superpõe o sujeito-objeto de estudo (a que denomina subjeto, em proposta terminológica e conceitual) a si próprio enquanto sujeito do discurso e questiona o modo como se estabelecem as relações e migrações das interfaces que se podem identificar em um escritor e seus múltiplos. Para tanto, busca compreender e dimensionar o que é um sujeito múltiplo, tendo em vista, por exemplo, o campo performático da escrita criativa, as marcas da atuação docente, assim como a produção crítica e teórica, aspectos analisados na poesia de Sandro Ornellas. Ao afirmar que "O múltiplo é mais múltiplo do que se pode pensar", o autor do ensaio põe em questão o traço que define o perfil de escritor eleito no projeto.

Priscylla Alves Campos, em "Fragmentos de um sujeito no cyberespaço", ocupa-se da análise da produção do escritor Affonso Romano de Sant'Anna disponibilizada na internet. A partir dos conceitos de autobiografia, autofiguração, intelectual e das relações dialógicas que podem ser observadas em um texto de publicação *on-line*, tais como a intertextualidade, o hipertexto e o encadeamento, a autora discute a forma como esse sujeito constrói o seu avatar no ciberespaço. Para desenvolver essa proposta, realiza o mapeamento do sentido do termo "avatar", tendo como foco a construção do sujeito múltiplo Affonso Romano de Sant'Anna e verificando, assim, o seu comportamento e movimentação no cyberespaço.

Maria da Conceição Paranhos – poeta, crítica literária, professora de Literatura Brasileira da Universidade Federal da Bahia e atuante no cenário intelectual baiano – é o objeto de estudo de Vilma Paz. No ensaio "A poesia de Maria da Conceição Paranhos: a sedução pelas palavras", a autora traça um percurso que entrecruza diferentes textos poéticos. Na composição de um mosaico de poemas, percebe delineada uma atração voraz de Paranhos em relação às palavras que alimentam suas composições: voracidade que a constrói também como sagaz leitora da sua obra, transformando em firme estilete o seu lápis, em busca do talhe o mais próximo do exato na folha do papel.

Finalizando a sequência de ensaios, William Conceição dos Santos dedica-se ao estudo de mais um escritor baiano. Em "Trânsitos

discursivos na lírica de Antonio Brasileiro", contempla as interlocuções discursivas configuradas na lírica e na produção teórico-crítica desse poeta, romancista, contista, artista plástico, crítico literário, ensaísta e professor acadêmico, um dos escritores integrantes do *corpus* do projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações". Para tanto, estabelece relações entre as vozes do sujeito lírico (a partir da análise de alguns poemas do livro *Licornes no quintal*) e os posicionamentos teóricos e críticos do escritor, presentes no livro *Da inutilidade da poesia*, além de seus pronunciamentos em entrevistas. Em consonância com os objetivos do projeto, William Santos contempla ainda, em seu artigo, o modo como esses múltiplos lugares discursivos influenciam no papel intelectual de Antonio Brasileiro frente ao cenário cultural de Feira de Santana/BA, seu local de residência e atuação profissional.

Resultado de um trabalho em equipe, deixamos registrada a inestimável colaboração das professoras Evelina Hoisel (coordenadora do projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações") e Antonia Herrera, em todas as etapas de elaboração desta coletânea, e de Lorena Grisi, que contribuiu na revisão dos textos.

Lígia Telles
Lívia Natália Souza
Antonio Eduardo Laranjeira
(Organizadores)

Cacos, contatos e confrontos: a reconstrução literária em *Lábaro estrelado*

Alexandre Carvalho Pitta

Formados por múltiplos retalhos que compõem o corpo de suas ações e desejos, os personagens de *Lábaro estrelado*, da escritora, teórica e professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Cleise Furtado Mendes, performatizam a postura do sujeito pós-moderno, não mais preso a uma identidade, um produto de um conjunto de ações e valores. Essas *personas* postas à mostra no texto reafirmam a ideia de que, assim como o Brasil é essa multiplicidade de culturas – multiplicidade que se encontra em processo contínuo de elaboração e reavaliação –, os sujeitos formadores dessa nação também serão essa bricolagem de condutas, valores e crenças. Junto a isso, o texto de *Lábaro estrelado*, com seus diversos recortes e colagens de versos do cancioneiro da Música Popular Brasileira (MPB), põe em cena o texto – e porque não a construção de um sujeito ou de uma nação – como um constante diálogo com vozes antecedentes, com fragmentos que, muito mais do que simplesmente retomarem antigos enunciados, são ressignificados e construtores dessas histórias. E, na construção da peça, há o deslocamento quanto à Dramática de herança aristotélica: ao invés de se ter um texto estruturado numa progressão causalista – que, no decorrer das ações apresentadas, objetiva-se um motivo final, um desfecho em que todo acontecimento sirva de elo para que se chegue a esse fim –, o texto de Cleise Mendes (2003a) cria outra lógica, ao pôr o tempo cronológico em suspensão.

Escrita e encenada em 1999, *Lábaro estrelado* apresenta um grupo de brasileiros saindo de pontos distintos do país em direção ao Planalto

Central, local que remonta aos ideais utópicos da década de 1950, com a construção de Brasília, além da proximidade com o novo milênio, cercado de mistério, temor e esperança. O Planalto passa a ser o coração do Brasil e reúne esses brasileiros que receberam um chamado: a luz do Planalto Central. Os personagens possuem, cada um, seus desejos e esperanças, postos, nesse lugar simbólico, em contato e conflito. Diferentes vontades, com o mesmo sinal a os unir. O desejo de um país novo que virá nesse terreno fértil e virgem. Os personagens representam tipos brasileiros que são cantados pelas letras das músicas e que estão vivos nas ruas e no imaginário do Brasil: do sertanejo ao malandro, da mulata carioca à patricinha rebelde, do eterno apaixonado ao socialista, várias são os perfis de brasileiros que, ao longo da história desse país, foram constituindo uma nação.

A primeira parte da peça é a chegada ao Planalto Central e a apresentação dessas personagens. Na segunda, discordâncias e embates se exibem durante o convívio no Planalto: os envolvimentos amorosos e os choques de ideais tornam as relações tensas. Mas na terceira parte, os mundos individuais das personagens vão cedendo em lugar do ideal que as levaram àquele lugar: o desejo de um novo mundo, regido pelo "amor verdadeiramente livre, que supere o ciúme e o egoísmo". (MENDES, 2003a, p. 28) Dessa forma, as diferenças passam a ser respeitadas, já que estas não deixam de sonhar esse novo mundo iluminado pela luz do Planalto Central.

Construindo todo esse enredo, 265 letras de canções da Música Popular Brasileira dão ao texto da peça trechos do Brasil cantado pelos brasileiros; suas mazelas, vontades, alegrias e tristezas estão na boca do povo e das personagens, trazendo o leitor/espectador da peça para dentro do texto/palco.

Tomando o texto de Cleise Mendes (2003a) para se pensar a construção identitária no Brasil, discorrer sobre o sujeito levando em conta uma natureza essencial que seja regente de suas ações e, portanto, definidora de sua personalidade é desconsiderar o contexto atual no qual a sociedade se insere. Utilizando como forma de interpretação desse contexto atual um olhar pós-moderno, nota-se uma mudança significativa na postura dos sujeitos, tanto na esfera individual quando social. O sujeito moderno, depois de superado o teocentrismo medieval, com a limitação dos seres à fortuna divina, volta-se a seu interior, com o

objetivo de definir a sua identidade, aquilo que é imutável em seu ser. Dessa forma, pode-se pensar o sujeito moderno como alguém na sua eterna busca de uma essência, de algo que o defina como um todo – alguém que quer saber quem ele é.

Na pós-modernidade, o comportamento dos sujeitos não condiz mais com essa busca de definição da sua natureza. O fluxo de informações cada vez maior, ocasionado pelo avanço dos meios tecnológicos, permite uma infinidade de trânsitos culturais, trazendo à cena o sujeito como alguém em devir, que nega o fechamento em uma identidade e se pensa como uma subjetividade elaborada a partir de identificações, facetas, mesmo estas podendo ser contraditórias, produzidas por contextos diversos e sempre em construção. É importante marcar que o contexto pós-moderno é regido pelo paradoxo: não mais se estabelece o "ou isto ou aquilo", definidor de uma natureza das coisas, mas sim o entrelugar, o isto e aquilo. Nessa contínua releitura de si, o sujeito estará sempre em processo, sendo constantemente (re)formulado:

> O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um 'eu'- coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. (HALL, 2000, p. 13)

E essa construção do sujeito tem como um dos pontos principais a bricolagem, ou seja, a utilização de diversos signos e sua consequente ressignificação: este símbolo, agora deslocado de seu lugar primeiro, carrega um novo valor, que não necessariamente anula um valor antigo. Para exemplificar esse processo, pode-se tomar como base a *pop art*, movimento cultural que utilizou de diversos símbolos do imaginário hollywoodiano, ora como crítica, ora como forma de exaltação.

Em *Lábaro estrelado*, os personagens, nas suas diferentes representações dos perfis de brasileiros, evidenciam esse caráter múltiplo que se observa no mundo contemporâneo, e que já era um traço do Brasil mesmo antes das conceituações sobre pós-modernidade[1]. O que caracteriza cada um desses sujeitos dramáticos são os discursos destes postos em contato. E, no caso de *Lábaro estrelado* cujo texto é composto

[1] Basta que se leve em consideração, na constituição do povo brasileiro no Brasil Império, por exemplo, a figura do mulato – um entrelugar numa sociedade que se dividia basicamente entre brancos e negros.

pelo recorte e colagem, o que os delineia são as músicas brasileiras que também desenham a subjetividade da nação brasileira. Essas citações fixam o leitor nesse Planalto Central, que se torna bastante fluido por conta de sua multiplicidade; cada música cantada, cada sujeito poético da canção que é incorporado pelo personagem dramático na peça, é também um modo de acomodar o leitor/espectador nesse terreno que transita entre a solidez das tradições e do passado e na incerteza de um presente conturbado tanto em nível social quanto subjetivo. O trecho citado é um "lugar de reconhecimento" (COMPAGNON, 1996, p. 19) para o leitor, um espelhamento: o resultado é a produção de um reflexo cristalino no "dia que virá", no futuro próspero dessa terra prometida, e disforme, nos diversos conflitos que costuram a trama da peça. São essas tensões que provocam a catarse; é a partir dessa *mímesis* fragmentária que o sujeito contemporâneo passa a entender o contexto ao seu redor, bem como sua individualidade. Daí a relação catártica entre texto dramático e sua audiência:

> Assim como o autor tece o texto e nele se tece (é produzido), o leitor – e ainda mais o espectador, leitor de uma leitura – dissipa o texto e nele se dissipa. A catarse é um circuito que vai de um sujeito a outro sujeito, de um desejo a outro desejo. Se a personagem deve funcionar como elemento catalizador nessa reação comunicativa, nessa comunhão, é porque o desejo não pode ser nomeado sem disfarces. Isso dispensaria o drama. (MENDES, 1995, p. 60)

Porém, esse espelhamento não se faz de uma forma inteira, completa: são cacos, estilhaços de um espelho que se ausenta de exibir um indivíduo. Os personagens podem ser utópicos e niilistas, e isso será apresentado na ação dramática, desenhada pelas canções. O fluir dramático, traçado pela ação – sendo esta que norteia o caráter dos personagens –, é guiado pelos versos das músicas brasileiras. Dessa forma, personagens construídas por discursos fragmentados, no caso de *Lábaro estrelado* – e esses discursos conduzindo as ações do enredo –, põem em evidência uma história cujo fluir não será linear, diferentemente da perspectiva aristotélica do gênero dramático, definindo que as fábulas devam ser constituídas de "[...] uma só ação, inteira e completa, com princípio, meio e fim, para que, assemelhando-se a um organismo vivente, causem o prazer que lhes é próprio." (ARISTÓTELES, 2004, p. 61) As idas e retornos temporais proporcionados pelo texto de *Lábaro estrelado* desconstroem a proposta aristotélica de uma produção dramática

centrada em uma unidirecionalidade causalística, em que ação é causa de outra ação subsequente.

> [...] a autonomia da personagem do drama, e a força empática que ela determina, é em tamanho grau um traço essencial do gênero [narrativo] que toda interferência lírica ou narrativa é poderosamente absorvida pela ação. Isso pode ser observado no drama lírico, a que já nos referimos, onde o recurso ao nonsense, à fantasia, à alegoria, a fragmentação da lógica do diálogo não chegam a desconstruir a personagem, forçando apenas uma circularidade da ação, ao invés da curva dramática. (MENDES, 1995, p. 62)

E também se torna indefinido o local das ações: o vazio do Planalto Central é um cosmos, receptáculo de significações e épocas distintas. Tempo e Espaço se mesclam nesse território, tornando-se fluidos. O reconhecimento e, consequentemente, a catarse, parte dessa fluidez: há uma fusão entre personagens, o Planalto Central e o leitor/espectador, todos estes distanciados de uma solidez identitária, espacial e temporal. O Planalto Central como repositório de diversas temporalidades e imagens, tanto do Brasil quantos dos brasileiros, funciona como um chão de um mito pós-moderno da formação do povo brasileiro; subjetividades fundadoras já entrecortadas de diversos solos e diversas épocas, e não mais entes sobrenaturais ou indivíduos dotados de uma essência definidora de uma identidade. E cada ação cantada pelos versos das canções remete a um perfil dessa nação chamada Brasil.

O pensar a identidade perpassa a produção ficcional de Cleise Mendes e constrói um diálogo com a reflexão teórico-crítica desenvolvida por essa autora sobre a catarse, tema recorrente na sua atividade como pesquisadora. O fenômeno catártico é estabelecido, em *Lábaro estrelado,* a partir do reconhecimento do leitor/espectador, que se enxerga na trama em que as personagens estão envolvidas. Essa característica é notada quando se entrecruzam as produções de cunho teórico e literário da autora.

Se a catarse é um movimento entre sujeitos criado a partir da forma estética, do "disfarce" da arte, tal fenômeno só se concretiza com a união desses desejos. Autor, espectador e leitor, todos eles têm nas personagens literárias o elo que põe vontades em diálogo. Em *Lábaro estrelado*, a catarse acontece no reconhecimento, por parte de leitores ou espectadores, de que a identidade brasileira é um tecido multiforme, heterogêneo. Reconhecer-se é se colocar no espaço da ficção, é levar o

corpo para dentro da literatura e, nela, compreender não só utilizando razão, pois o corpo foge da tradicional dicotomia intelecto/sentimento. O que Cleise Mendes, em *Lábaro estrelado* e em outras obras suas, quer mostrar é que pela catarse constrói-se um saber, que percorre corpos, não se sujeitando ao distanciamento crítico que supunha ser a forma de se tirar uma lição de uma obra de arte. Então, se a identidade brasileira é um constante recorte e colagem, o corpo do texto também carregará isso; é pelas personagens que a catarse surge, ou seja, é a forma literária que promove o envolvimento entre autor, leitor/espectador e obra. E mais uma afirmação de Cleise Mendes (1995, p. 30 grifo, do autor) confirma essa ideia:

> O texto literário finda por apresentar uma situação, uma experiência viva constituída e intensificada na linguagem e embora seja essa experiência o principal interesse do leitor, o idílio com o texto só acontece quando as palavras ganham movimento e plasticidade, saltam de sua convenção e arbitrariedade para revelar o liame necessário entre sinal e sentido, tornando-se uma ideia em carne viva. O que se designa comumente por *imagem poética* é essa tensão interna, essa tessitura dinâmica que permite às palavras exibirem seu corpo.

Para reafirmar esse movimento entre corpo, catarse e identidade, levando-se em conta as atuações da autora como pesquisadora e escritora, parte-se, de forma breve, para outras produções ficcionais de Cleise Mendes. No poema "Tudo começa aqui", do livro *O cruel aprendiz*, encontra-se um trecho significativo relativo a essa discussão: "Meu corpo é meu cenário. Minha / linguagem é minha carne. / Alguém está olhando?" (MENDES, 2009, p. 43) É no corpo onde tudo começa, onde se constrói a identidade. Se o corpo é um palco onde "há comunhão de tantos / diversamente iguais / sob a miríade das máscaras" (MENDES, 2009, p. 44), as identidades trazidas por esse corpo são sempre encenadas, construídas. Assim, as personagens, *seja* em *Lábaro estrelado* ou em outra obra literária de Cleise Mendes, promovem a união entre autora e leitores/espectadores a partir do texto literário, a partir das personagens, que corporificam os dramas, mas máscaras e sensações desses sujeitos, partindo disso para que o fenômeno da catarse ocorra. Essas relações são vistas quando se observa, ao longo da obra da autora, as diversas personagens do sexo feminino. Na peça *Noivas* (MEDES, 2003b) e no conto "O convite" (MENDES, 2003c), observa-se a mulher

defrontada com o ritual do matrimônio; Dora e Lívia, respectivamente, protagonistas dos textos, estão prestes a se casar e estão envolvidas com a elaboração do vestido de noiva e do texto do convite de casamento. Ao longo da trama, o desconforto, seja em relação ao vestido, seja pela dificuldade em se conseguir fazer o texto do convite, as fazem abrir mão do casamento, em prol da expurgação desse mal-estar que inicialmente as sufocava. Importante notar que, em Dora, é o tecido que cobre seu corpo que se torna elemento de desconforto e, em Lívia, o não uso da linguagem ("Minha / linguagem é minha carne") é que a deixa imobilizada. O fenômeno da catarse se dá quando elas percebem que seus corpos não podem se sujeitar à condição que elas estavam no início das histórias. É na união dos desejos daqueles que estão envolvidos com os textos artísticos aqui colocados que fazem com que a catarse ocorra; é o reconhecer-se no lugar do outro, como é visto nesses dois textos e também em *Lábaro estrelado*. Nota-se, dessa forma, que as teorizações representadas nos trechos de *As estratégias do drama* relacionam-se com a escrita criativa da autora, evidenciando o caráter múltiplo de sua atividade – ora escritora, ora professora e pesquisadora –, tendo, entre esses campos, diálogos.

Em *Lábaro estrelado*, é fundamental analisar como o processo de recorte e colagem constrói o texto dramático. Deve-se pensar a citação não só no seu sentido trazido ao texto, mas também no fenômeno da citação, o recortar e colar. Na peça em questão, os fragmentos inseridos, ao serem reconhecidos pelo leitor/espectador, são pontos de referência que, evocando um discurso no processo de intertextualidade, tornam, de forma paradoxal, o texto mais e menos estranho: dada sua estrutura de mosaico, *Lábaro estrelado* provoca, pelo rompimento de uma estrutura tradicional do gênero dramático, um choque no leitor/espectador, juntamente com a afinidade produzida quando se reconhece uma música a partir de um fragmento. Dessa forma, a peça não tem como seu apenas os fragmentos, mas todas as diversas canções utilizadas para a elaboração do texto. Assim, as marcas da colagem são nítidas, pois o trecho citado não se fecha nos versos inseridos na trama, mas recitam um repertório de canções e melodias que transcendem a materialidade textual. As harmonias e dissonâncias de acordes e vozes mesclam-se aos sentidos trazidos à cena no Planalto Central, e esses "lugar[es] de acomodação previamente situado[s] no texto" (COMPAGNON, 1996,

p. 19) – as citações – inserem o leitor na trama e o fazem transitar por épocas, lugares e subjetividades formadoras dessa nação: o texto é um mosaico, como o Brasil.

A construção de *Lábaro estrelado*, além de potencializar a relação intertextual que há na Literatura, desconstrói a concepção de autoria. Nas teorizações tradicionais acerca do gênero dramático, a figura do autor é apagada, cabendo à ação dramática conduzir o enredo. Na peça em questão, essa morte do autor é acentuada pelo fato de o texto ser construído por fragmentos de outros. A partir de *Lábaro estrelado*, pode-se problematizar a posição do autor como sujeito dotado de uma originalidade que ocasiona a produção do novo. A mudança na postura do autor que, ao abandonar as grandes narrativas para mergulhar em sua interioridade, provoca essa concepção de texto como uma produção independente e original. Porém, "[...] escrever, pois, é sempre reescrever, não difere de citar" (COMPAGNON, 1996, p. 31) e toda leitura e escrita é suplementar; todo texto tangencia outros, produzindo deslocamento de sentidos.

O texto de Cleise Mendes guia o leitor a um quebra-cabeça cujo término é inalcançável: as peças encaixam-se e soltam-se num complexo fluxo de afinidade e tensão. Cada peça desse *puzzle*, seja ela um personagem, o Planalto Central, seja um verso de uma canção, já é fragmento de outros quebra-cabeças. Nesse eterno jogo de (des)encaixe, *Lábaro estrelado* constrói e desconstrói possíveis imagens que se pode ter do Brasil e de seu povo. "O dia que virá" não é mais uma estrela distanciada desse Planalto cujo caminho até ela se faz na relação fechada de causa e consequência, respectivamente atrelada a passado e presente, mas sim o constante fluxo entre temporalidades. Entendendo essa multiplicidade como formadora da face brasileira, não se podem conceber mais fechamentos em identidades que, no desejo de se fixarem em um solo e declará-lo seu, tornam o outro um perigoso estranho, um estrangeiro que nada tem a partilhar, muito menos algo que o identifique a essa terra. O que prevalece, no final da peça, é a harmonia entre esses sujeitos-mosaico, nômades em sua terra, estrangeiros em sua pátria.

É importante observar o distanciamento de *Lábaro estrelado* das concepções que permeiam o teatro aristotélico. Sobre esse modelo clássico, propõe-se que o fluxo temporal de um texto dramático deve sempre correr em uma direção, e nela fixar-se. Pelo fato de não haver

a intermediação de um terceiro – no caso, um narrador – para ordenar os acontecimentos da história, o texto dramático deve por si apenas se bastar: para isso, é fundamental ser construído dentro de uma linha temporal que não faça avanços e recuos.

No caso de *Lábaro estrelado*, essa linearidade é quebrada não pela falta de uma referência temporal dentro da peça – já que, em alguns trechos, pode-se inferir que se está na virada para um novo milênio –, mas pela construção do texto, que é feita a partir de colagens de músicas de diferentes épocas. A partir disso, cada verso exposto nas falas dos personagens remete a diversos períodos históricos, dificuldades e sentimentos próprios da gente brasileira. Essa polifonia revela tanto o caráter múltiplo que constitui a identidade de um sujeito, bem como distancia o texto teatral da linearidade própria da Dramática proposta por Aristóteles. Dessa forma, *Lábaro estrelado* faz com que o leitor/espectador da obra passeie, através dos versos dessas músicas, por diversos momentos históricos que fazem parte da formação do país e de seus habitantes. Tem-se como exemplo, na cena 2 do primeiro ato da peça, o momento em que o coro canta *Pra frente, Brasil*, de Miguel Gustavo, confrontando-se com Agenor Caju, que canta *Brasil*, de Cazuza, George Israel e Nilo Romero, expondo diferentes visões do Brasil. Esses períodos, bem como os desejos coletivos que são representados tanto pelos personagens quanto pelas citações, são postos em diálogo, surgindo daí a tensão própria do texto dramático.

Quanto à caracterização da peça dentro de uma teoria dos gêneros, percebe-se a dificuldade de enquadrar o texto de Cleise em um rol fechado chamado gênero dramático. A construção do texto a partir de trechos de músicas faz com que características fundamentais na Lírica se apresentem em *Lábaro estrelado*. Assim, há a inserção de um tempo subjetivo, posto por cada personagem em seus discursos. O tempo cronológico pontuado pela Dramática tradicional dá lugar à subjetividade lírica de cada música ou trecho expostos pelos personagens, que trazem ao presente – ao solo do Planalto Central – sentimentos e histórias do passado, bem como desejos e visões do futuro. A expressão de um sujeito, fator que define a Lírica como gênero, faz com que o mundo externo – representado pelo Planalto Central – seja desprovido de uma significação independente daqueles que o habitam. Essas subjetividades,

transitando entre passado e presente, constroem as imagens de Brasil apresentadas pelos trechos das canções:

> Na Lírica, pois, concebida como idealmente pura, não há a oposição sujeito-objeto. O sujeito como que abarca o mundo, a alma cantante ocupa, por assim dizer, todo o campo. O mundo, surgindo como conteúdo desta consciência lírica, é completamente subjetivado. (ROSENFELD, 2004, p. 27)

As subjetividades, ao ligarem-se ao mundo, fazendo deste uma extensão de si (traço lírico), dão origem, quando postas em proximidade, a uma tensão (traço dramático): estranhamento e reconhecimento são marcas da convivência entre indivíduos em uma comunidade, e a crença num ideal de nação como comunidade homogênea é evidenciada pelo conflito gerado pelo conflito de perspectivas – apesar do mesmo sonho, que se relaciona à vontade de um Brasil melhor, e da "familiaridade imediata, que dispensa apresentações, como se todo se conhecessem de longa data" (MENDES, 2003a, p. 33) os ecos trazidos pelas músicas revelam a incompatibilidade entre determinados discursos, gerando a tensão, já que cada um acredita que a sua visão de Brasil é a única possível. Mesmo quando o personagem Agenor Caju, um rebelde frustrado, diz "nossos sonhos são os mesmos [...] há muito tempo." (MENDES, 2003a, p. 62), há o encontro de vontades individuais. Essa tensão só é resolvida quando os habitantes do Planalto Central se dão conta que, assim como esse outro é, além de familiar, estranho, eles também são essa multiplicidade, já que suas subjetividades líricas integram mundo e sujeito, e esses sujeitos são fragmentados, no sentido de terem diversos discursos constituindo-os. E da mesma forma, o Brasil também é esses múltiplos cantos de diferentes gentes, gostos e cores. Essa ligação do sujeito a sua terra é produtora de signos que fazem com que determinados caracteres sejam considerados nacionais, comuns a uma comunidade:

> [...] na verdade, as identidades nacionais não são coisas com as quais nós nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*. [...] Segue-se que a nação não é apenas uma entidade política mas algo que produz sentidos – um *sistema de representação cultural*. As pessoas não são apenas cidadãos/ãs legais de uma nação; elas participam da *ideia* da nação tal como representada em sua cultura nacional. (HALL, 2000, p. 49, grifo do autor)

Dessa forma, a ideia de nação brasileira em *Lábaro estrelado* revela que uma cultura nacional é um discurso, e como tal é produzido por indivíduos que assumem esse espaço, que será sempre diverso, dadas as múltiplas comunidades que constituirão essa cultura. O Planalto Central é vazio, e só se preenche com a chegada dos personagens e com suas vozes cantadas. São esses que, na produção de discursos, constroem e ao mesmo tempo representam a brasilidade.

A vontade de unificação como forma de materializar um ideal de nação é desconstruída pelo texto de Cleise: o sinal que os personagens recebem para irem ao Grande Encontro no Planalto Central já mostra que o que os aproxima – e o que constitui o Brasil – é múltiplo. O que se chamaria de espírito nacional, uma suposta essência que remeteria a uma pureza primordial que anula características particulares de comunidades em prol de uma nação homogênea, é a própria comunidade, com suas diversidades:

> DAGMAR – Sabe, Agenor? No dia em que eu vim-me embora, eu tive um sonho maluco. Sonhei que todo mundo andava preocupado, tentando encontrar uma saída. Aí, vindo da luz, alguém tocou em mim e disse: 'Eu sou um caboclo tolo boboca, um tipo de mico cabeça-oca, raquítico típico jeca-tatu, um mero número zero, um zé à esquerda, pateta patético lesma lerda, pato panaca jacu, eu sou um androide candango doido, algum mamulengo molenga mongo, mero mameluco de cuca lelé, trapo de tripa da tribo dos pele-e-osso, fiapo de carne, farrapo grosso, da trupe da reles e rala ralé'. E aí ele punha os olhos grandes sobre mim... e me apontava um lugar... Era um lugar assim, meio céu, meio chão, visto do alto, parecia um céu no chão... [...] (MENDES, 2003a, p. 61)

Um traço marcante a se destacar na Música Popular Brasileira é como as diversas obras que a constituem apresentam um trânsito entre as denominadas cultura erudita e cultura popular. Esse palco em que a MPB se insere reforça o traço multifacetado do povo e do chão brasileiro, trazido à cena de *Lábaro estrelado*: alimentando-se não só da literatura canônica e do conhecimento posto como acadêmico, como também da sabedoria cotidiana da população, o cancioneiro brasileiro se afina com essas *personas* fragmentadas que entoam a identidade brasileira. Além disso, elementos culturais regionais e estrangeiros, que se exibem como traços nas canções, confirmam a multiplicidade que é essa voz brasileira cantada no Planalto Central. Essa harmonia entre diferentes culturas

evidencia um projeto de comunhão utópica, uma promessa de felicidade que se esboça nesse solo-nação: os tipos brasileiros já representam uma constituição em mosaico por trazerem recortes de canções, sendo estas também mescla de diversificadas culturas. Então o "virá que eu vi" que é entoado ao longo da peça é a compreensão de que esse múltiplo é, sim, uma imagem que representa e congrega todos os brasileiros, como em *Um índio*, de Caetano Veloso, cantada pelo coro na última canção que aparece na peça. Porém, para compreender esse percurso até essa tão sonhada harmonia, deve-se levar em conta o caráter paradoxal que caracteriza o Brasil: entender as relações, ao mesmo tempo, conflituosas e íntimas entre os personagens de *Lábaro estrelado*, que precisam se desenraizar de suas verdades para, de forma definitiva, se unirem na formação desse país. E isso só ocorre quando eles aprendem, pela voz cantada do outro, que este também possui semelhanças – sendo, ao mesmo tempo, o mesmo e o outro.

O uso da bricolagem leva o leitor/espectador a, pela palavra cantada, pensar o Brasil: as músicas entoadas tornam-se, no diálogo entre os viventes do Planalto Central, a grande ágora onde os versos das canções dão uma nova cor às reflexões sobre o país e seu povo, constituindo

> [...] um saber poético-musical que implica numa refinada educação sentimental [...], mas, também, uma 'segunda e mais perigosa inocência na alegria, ao mesmo tempo mais ingênua e cem vezes mais refinada do que ela pudesse ter sido jamais' (a frase é de Nietzsche na abertura d'*A Gaia Ciência*). (WISNIK, 2004, p. 218)

Essa ciência alegre que se apresenta na MPB, conforme aponta José Miguel Wisnik (2004), é uma forma de tirar do recalque as diversas problemáticas que percorrem esse Planalto-Nação e de, fazendo isso, desenhar uma possibilidade de um futuro melhor. Os personagens, como num duelo de repentistas ou de *rappers*, usam da forma artística – do ritmo e da metáfora – como discurso. Além disso, postos em cena e em palavra cantada, o saber se corporifica, promovendo um abalo na dicotomia razão *versus* emoção, já que o refletir, nas músicas e na peça, transita por esses dois espaços. *Lábaro estrelado* pode ser lida como uma gaia ciência tanto por seu enredo quanto pela constituição do texto, formado por recortes de músicas da MPB: *Lábaro estrelado* é a alegria da fé num amanhã, vendo potências e misérias – porém sem dores.

O grande palco que é o Planalto Central, enxergado sob uma perspectiva mítica, remete a uma atemporalidade característica dos solos sagrados: o passado se torna vivo no presente nesse terreno, fazendo dessa união uma ponte para se tentar imaginar um futuro; os personagens, ao apresentarem seus desejos, planos, vidas e receios, fundam uma visão do Brasil como nação. Essa terra elevada, próxima ao lábaro estrelado – próxima ao cosmos –, torna-se fatia de mundo que mimetiza a nação brasileira. E

> [...] conhecendo o mito, conhece-se a 'origem' das coisas, chegando-se, consequentemente, a dominá-las e manipulá-las à vontade; não se trata de um conhecimento 'exterior', 'abstrato', mas de um conhecimento que é vivido ritualmente, seja narrando cerimonialmente o mito, seja efetuando o ritual ao qual ele serve de justificação. (ELIADE, 1992, p. 22)

O mito é uma narrativa de criação ocorrida em tempos imemoriais, que apresenta o surgimento de uma realidade. Isso é mostrado em uma das canções de abertura da peça, *Objeto sim, objeto não*, de Gilberto Gil:

> Atraídos
> pela luz do Planalto Central das Tordesilhas
> fundarão o seu reinado
> dos ossos de Brasília
>
> Das últimas paisagens
> depois do fim do mundo.
> [...]
> virão
> o objeto sim
> o objeto não
> os ilumencarnados seres
> que esta terra habitarão,
> novos seres que virão
> do fundo do céu
> do alto do chão.
> (MENDES, 2003, p. 36)

A indefinição de um tempo inicial para o nascimento dessa nação, apesar das referências ao novo milênio, une-se à concepção de gênero dramático como um acontecimento que se vive no presente, no momento da encenação, fazendo com que o mito trazido pela peça seja sempre revivido:

> A ação dramática acontece agora e não aconteceu no passado, mesmo quando se trata de um drama histórico. [...] Pois a ação dramática, na sua expressão mais pura, se apresenta sempre 'pela primeira vez'. Não é a representação secundária de algo primário. [...] o que acontece, acontece agora, tem a sua origem agora; a ação é 'original', *cada réplica nasce agora*, não é citação ou variação de algo dito há muito tempo. (ROSENFELD, 2004, p. 31, grifo do autor)

O centro do Brasil é trazido como um voltar-se a seu interior, um olhar-se para dentro e reconhecer as multiplicidades que formam esse Planalto. Assim, o Brasil pode ser pensado a partir de seu passado, trazido pelos personagens, e pelo "virá que eu vi" que percorre todo o drama: a potência que o país e seus habitantes podem ser; "o dia que virá", problematizado por José Ramos Tinhorão. Essa vontade de progresso percorre a história brasileira, a exemplo da construção de Brasília, que remete diretamente a esse Planalto Central de *Lábaro estrelado*. Assim como essa nova cidade, que seria a capital do país – o centro do poder do Estado –, representando esse avanço que a partir daquele momento o país viria a ter, o Planalto é também, na obra, uma metáfora desse país que seria construído nessa terra ao mesmo tempo vazia e fértil de futuro.

No terceiro e último ato da peça, os estranhamentos e conflitos são deixados de lado, no momento em que os personagens enxergam no Planalto Central o sinal que todos receberam desse local. A coreografia final, na qual a personagem Maringá, vestida com um enorme manto-colcha de retalhos, é cercada pelos demais personagens, que são encobertos por esse manto, metaforiza a integração dessas faces do Brasil trazidas pelas canções, que costuram esse grande e diversificado tecido que é a nação brasileira. Essa união criada pelos enlaces de cada diferença cultural no Brasil é, na peça, possível pela aceitação do outro, baseando-se no amor como liberdade. Uma das músicas finais cantadas revela a importância desse amor na construção de uma sociedade sem amarras, conflitos e preconceitos, que é *Maçã*, de Raul Seixas, cujo trecho a seguir evidencia essa ideia: "Quando eu te escolhi para morar junto de mim/ eu quis ser seu corpo,/ tua alma, tudo enfim.../ mas compreendi que além de dois existem mais." (SEIXAS; COELHO apud. MENDES, 2003a, p. 100) É com esse amor que entende que "além de dois existem mais" que *Lábaro estrelado* apresenta uma possibilidade de nação para esse Planalto Central: as subjetividades continuam a formar

esse Planalto-Nação, mas agora sem a tensão gerada pelo confronto de discursos que, no desejo de um futuro melhor para o país, acabam se chocando, dadas as particularidades de cada personagem. O tempo subjetivo – que dava a cada integrante do Planalto Central uma forma de encarar o passado, presente e futuro – passa a ser comum a todos no final da peça: no momento em que o coro, representação do imaginário popular na peça, canta *Tempo perdido*, da Legião Urbana, percebe-se, na letra dessa canção, a comunhão dos personagens em um novo tempo, em que o futuro é cantado de forma utópica e, principalmente, possível, já que o amor comum firmou os laços entre esses viventes do Planalto Central, que trazem tantos perfis de brasileiros para esse solo. O amor superou as diferenças marcadas pelo passado e o olhar é voltado para o que virá, como é cantado em *Tempo perdido*:

> Todos os dias quando acordo
> não tenho mais o tempo que passou,
> mas tenho muito tempo,
> temos todo o tempo do mundo!
>
> Todos os dias antes de dormir
> lembro e esqueço como foi o dia.
> Sempre em frente,
> não temos tempo a perder.
>
> [...]
>
> (LEGIÃO URBANA apud MENDES, 2003a, p. 102)

A bricolagem como base na construção de *Lábaro estrelado* leva à tessitura do texto essa fragmentariedade que é característica dos tempos pós-modernos. Dessa forma, a obra teatral de Cleise Mendes traz para a discussão determinados pontos da Dramática tradicional, considerados por essa concepção fundamentais para um "[...] estilo tornado agradável". (ARISTÓTELES, 2004, p. 35) A produção literária pós-moderna – e pode-se estender esta característica a diversas obras que precedem esse período – não se ausenta do diálogo entre outras linguagens e gêneros, e o indecidível que caracteriza a peça também caracteriza a nação brasileira e seus membros. E a forma como são postas em discussão as questões que fazem parte desse Planalto Central evidenciam uma característica singular da Música Popular Brasileira, que é a de

possibilitar um aprendizado pelo corpo, pelo sentimento. Os fragmentos de canções que incorporam os personagens são ecos do imaginário nacional – erudito e popular – que evidenciam as mais diversas realidades que formam esse país. Essa constituição da nação brasileira em *Lábaro estrelado*, como também o abalo que essa peça traz ao conceito de gênero dramático a partir da colagem, é um traço significativo para que se possa representar esse manto de retalhos que cobre e, ao mesmo tempo, é feito de todos esses sujeitos que constituem o Brasil. Passado e presente se mesclam para que se possa compreender como essa comunidade tão diversa chamada Brasil se apresenta e se forma ao longo dos tempos e das canções.

Referências

ARISTÓTELES. *Arte poética.* São Paulo: Martin Claret, 2004.

COMPANGON, A. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.

ELIADE, M. *Mito e realidade.* 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

MENDES, C. F. *As estratégias do drama.* Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

MENDES, C. F. *A terceira manhã.* Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2003c.

MENDES, C. F. *Lábaro estrelado:* Bocas do inferno; O bom cabrito berra. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003a.

MENDES, C. F. *Castro Alves:* Marmelada: uma comédia caseira; Noivas. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003b.

MENDES, C. F. *O Cruel Aprendiz.* Salvador: EPP, 2009.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

WISNIK, J. M. *Sem Receita:* ensaios e canções. São Paulo: Publifolha, 2004.

Um modelo da "diferença" para o intelectual latino-americano

Angela Mascarenhas Santos

A reflexão quanto ao papel do intelectual latino-americano na modernidade, notadamente diante do espectro da dependência cultural oriunda do processo de colonização e ratificada pelo neocolonialismo, tem sido um tema recorrente na produção teórica e ficcional de Silviano Santiago. Desde a década de 1970, quando publicados os primeiros trabalhos em torno da matéria, o escritor sustenta a assunção da inevitabilidade da dependência cultural pelo intelectual latino-americano, só que não de modo pacífico e ordeiro, mas acompanhada de uma postura crítica e transgressora. Na trilha das propostas teóricas de Jacques Derrida (1991, 1995, 2006) e Gilles Deleuze (2006a, 2006b), caberia a esse intelectual selecionar aquilo que, na tradição etnocêntrica, abre espaço para a transgressão, aquele aspecto da tradição que, alcançando uma potência extrema, salta em direção ao outro, num legítimo movimento de repetição em "diferença".

No romance *Viagem ao México*, o escritor leva essa reflexão e a assunção transgressora da dependência cultural para a escrita ficcional no momento em que escolhe como protagonista um intelectual europeu – Antonin Artaud – e estabelece um diálogo entre ele e um intelectual latino-americano (um escritor brasileiro que assume a função de narrador). O presente artigo, portanto, fundamentando-se na intersecção dos discursos teórico e ficcional do escritor, propõe-se a examinar, a partir da análise do protagonista, como essa seleção importa na utilização da cultura etnocêntrica, bem como os modos dessa utilização, os pontos de transgressão e de diferenciação.

A escolha de um intelectual francês como protagonista não foi gratuita, ainda mais se se levar em consideração o fato de que a sociedade francesa durante muito tempo funcionou como paradigma para a sociedade brasileira. Opera-se no texto uma estratégia de dobra que realça a compreensão de que não há como esquivar-se da dependência da tradição etnocêntrica, pois o intelectual francês é eleito como modelo para o escritor Silviano Santiago e para o seu narrador, este também escritor.

Contudo, essa compreensão faz-se acompanhar de uma postura transgressora, circunstância que o romance evidencia ao eleger não qualquer intelectual francês como modelo, mas Antonin Artaud, que foi a "diferença" dentro da cultura europeia. Antonin Artaud denunciou o esgotamento da sociedade ocidental e perseguiu outros referenciais culturais que lhe permitissem oxigenar os fundamentos da tradicional sociedade burguesa. Além disso, questionou os pilares da linguagem e da representação, numa procura incessante pela expressividade.

Logo, a escolha de Antonin Artaud como personagem, ele mesmo crítico contumaz da modernidade e da sociedade burguesa, permite ao narrador elaborar, através do diálogo com o protagonista, abalos aos pilares de sustentação da sociedade moderna presentes na narrativa. A aproximação e o diálogo tornam-se possíveis porque o narrador, de igual modo, é um artista brasileiro (escritor), crítico das contradições da modernidade, especialmente aquelas verificadas no seio de uma sociedade burguesa (a sociedade brasileira), constituída como simulacro platônico da sociedade francesa. Além disso, tratando-se de um intelectual latino-americano, assimila a "diferença" como traço identitário, o que pode ser aferido no epílogo do romance, quando afirma sua monstruosidade, sem a qual a narrativa não poderia ser empreendida.

Dessa forma, com o romance, Silviano Santiago denuncia que o modelo a ser consagrado pelo intelectual latino-americano não é o modelo do mesmo, mas o modelo da "diferença", a mesma "diferença" que constitui a identidade deste último no seio da cultura ocidental, como pretende ser demonstrado nas linhas que se seguem.

O protagonista Antonin Artaud

Uma vez escolhido Antonin Artaud como protagonista da narrativa, o narrador vale-se de alguns aspectos de sua proposição teatral

para construí-lo enquanto personagem. Em princípio, considera a circunstância de esse artista, ao estabelecer uma relação mútua entre o teatro e a vida, levar para o interior de sua própria vida uma postura de transgressão e de crítica social para dramatizar várias situações reveladoras de sua personalidade. Explora, ainda, a condição de viciado do protagonista para utilizar os delírios como elementos descritivos. As duas estratégias têm por finalidade evitar uma análise psicológica introspectiva em favor de uma descrição psicológica comportamental. (SANTIAGO, 1995b)

O perfil de Antonin Artaud traçado no romance mostra uma pessoa sozinha, que não consegue incorporar-se à sociedade. A personagem não se adequava aos esquemas da vida burguesa, seus recalques, suas castrações e suas limitações, quer essa sociedade esteja refletida na própria vida parisiense, quer esteja reproduzida no navio de passageiros ou nos países de além-mar.

Com vistas a enfrentar a inadequação à realidade burguesa, o protagonista recorre ao uso do láudano, também utilizado para aguçar a atividade criativa, como ilustrado por sua própria fala: "[...] a minha imaginação caminha pelos labirintos do sonho, amparada pelo láudano que me libera das crises de angústia [...]". (SANTIAGO, 1995a, p. 29)

O vício e suas tentativas de desintoxicação recebem destaque no Canto III da narrativa. Para tanto, é interessante observar como o narrador exercita as elaborações teóricas do dramaturgo francês e, no intuito de fugir de uma descrição objetiva e psicologizante, traz para a dramatização recursos imagéticos inspirados no sonho, na memória e na pintura. Isso autoriza a proposição no sentido de que um dos elementos mais interessantes da narrativa sob análise consiste na forma como as críticas ao excesso da palavra e ao seu uso pelo Ocidente são incorporadas no seu espaço de consagração, qual seja, a literatura.

Assim sendo, a leitura do Canto III deve ser mediada pela leitura que Antonin Artaud (2006) efetuou do quadro *As filhas de Loth*, de Lucas van den Leyden, no seu artigo "A encenação e a metafísica". Nesse artigo, ele sustenta que a pintura impressiona tanto que, mesmo antes de vê-la, o visitante sente o acontecimento de algo grandioso, a ponto de emocionar não apenas os olhos, mas também, os ouvidos.

Pois bem, as cenas do sofrimento de Antonin Artaud, em função da tentativa de desintoxicação ocorrida em julho de 1935, impressionam o

espírito antes mesmo que o raciocínio se debruce para compreender do que efetivamente se trata.

Já no início da cena, o leitor depara-se com um narrador preocupado em restabelecer o contato com a personagem que, no entanto, está perdida num vazio insondável. Seu estado de prostração não possibilita qualquer estreitamento, pois todas as suas forças estão concentradas em suportar as dores causadas pelo processo de desintoxicação. Em face da impossibilidade de diálogo, para o narrador não há outra saída que adivinhar os acontecimentos a partir do olhar e, efetuando uma descrição visual do quadro desenhado à sua frente, recorre à construção de quadros verbais (SANTIAGO, 1995b) que permitem ao leitor, tal como o visitante ao Museu do Louvre em frente do quadro de Lucas van den Leyden, perceber que algo está acontecendo. Assim descreve o "[...] fragmentado bloco de dor [...]" que é o corpo do protagonista:

> [...] uma cabeça atordoada e insana se afunda no travesseiro molhado enquanto o resto do corpo, vestido por um pijama encharcado de suor, jaz sob os cobertores inúteis e encardidos, com todos os músculos sendo mordiscados por cães raivosos. (SANTIAGO, 1995a, p. 85)

Uma legítima natureza-morta, apesar de um ser vivo integrar a composição, posto que ele já não dispõe de força vital que lhe imprima movimento, encontrando-se na dependência de uma força alheia a qual evoca, em desespero. A figura atormentada de Antonin Artaud, refletida no quadro, revela a intensidade do *pathos* que revestirá todo o canto. A angústia pela busca de ar, num movimento cadenciado de inspiração e expiração, dita os ritmos da narrativa e marca o compasso da agonia: "Inspiração, expiração, em ritmo de impaciência. Autocontrole. Exercício forçado. Inspiração, expiração, em ritmo de cansaço. Autocontrole. Força de vontade. Inspiração, expiração, em ritmo de vida nova [...]". (SANTIAGO, 1995a, p. 86) O narrador impõe a marcha (um, dois!) tal qual um capitão conduzindo uma tropa. O mesmo pulsar impõe-se ao leitor, que sente, por um lado, a apatia angustiante do protagonista, e por outro, o ritmo obstinado pelo resgate da vida imposto pelo narrador.

Em seguida, outra pintura constitui-se com a narrativa, outra natureza-morta ergue-se, desta feita constituída por objetos efetivamente inanimados: são os utensílios empregados no consumo do láudano.

Uma natureza-morta na cama, composta por Artaud, outra natureza-morta ao lado, composta por utensílios; duas imagens que, em verdade, estão juntas e reunidas, uma o reflexo da outra, uma o duplo da outra. Fugindo do lugar comum do discurso condenatório das drogas, as duas imagens correlacionam-se, mostrando que são verso e anverso de uma mesma figura. Adiante, a correlação entre elas fica mais explícita quando o narrador afirma que elas contêm opostos que não se complementam, pois "[...] no momento em que chega ao proscênio um deles, o outro foge para o fundo do palco e se esconde nos bastidores, e vice-versa: dor e alívio, veneno e saúde, prostração e êxtase, sofrimento e prazer [...]". (SANTIAGO, 1995a, p. 89)

Ainda na tentativa de fazer o protagonista resistir às dores do processo, o narrador insiste em recuperar o diálogo e, nesse intuito, recorre a elementos da infância da personagem para estimular-lhe a imaginação. A narrativa, então, retrocede no tempo e caminha para o ano de 1902, quando da morte dos dois irmãos gêmeos de Antonin Artaud e do momento em que fora acometido pela meningite. A casa foi revestida pelo luto e habitada pela dor, pela ausência e pelos fantasmas saídos da imaginação do pequeno Antonin Artaud. Esse tom soturno invade a narrativa nessa terceira parte do Canto III.

Será pelas brumas da memória que se estabelecerá a ambiguidade no texto, infirmada também pela dupla visão do menino acometido pela meningite. Assim, o vocábulo "luto" (SANTIAGO, 1995a, p. 89-90), por exemplo, deve ser tido como a dor da perda do objeto amoroso, vivenciada com a morte dos irmãos e com o processo de desintoxicação, e como a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo "lutar", ação perpetrada pelo protagonista nos dois momentos. De igual forma, a ambiguidade aponta a dupla face do vício, anteriormente refletida nas naturezas-mortas.

Na quarta parte do canto, o sonho será utilizado pelo narrador como elemento descritivo das circunstâncias do vício da personagem, criando um ambiente onírico que envolve o leitor e o leva a passear pelos mais variados ambientes. O primeiro ambiente elabora-se a partir do conjunto de representação dos trópicos que permearam o pensamento do europeu em diversas épocas: a natureza exótica, o figurino exótico de seus habitantes, a preguiça dos povos tropicais, a vida edênica. Adiante, o sonho reúne, numa mesma imagem, várias outras

referências a regiões exóticas – para o europeu – existentes nas regiões do norte da África e da Ásia, especialmente o subcontinente indiano e o Sudeste, notadamente aspectos religiosos, como os deuses egípcios e o hinduísmo. Ao final do sonho, a personagem ouve a voz de Ester, a antiga babá, que vem em seu socorro, da mesma forma como outrora outra Ester, a rainha de Assuero, foi em socorro dos judeus contra a ira de Amã.

Dando prosseguimento ao relato, o narrador conta que, momentaneamente restabelecido do estado de prostração, Artaud escreve uma carta ao doutor Doupouy solicitando uma chance de internação para submeter-se à nova terapia desenvolvida pelo médico. A cronologia sofre uma interrupção para ser retomada três meses depois, quando o narrador reencontra o protagonista, após este ter abandonado a clínica de reabilitação, oportunidade em que ele narra o sofrimento que se seguiu ao envio da carta endereçada ao doutor Doupouy naquela tarde de julho.

Para abarcar a angústia da situação, o narrador expõe o leitor a uma fragmentação do sujeito, circunstância por si só inquietante. A fragmentação tem início com a própria estratégia do relato, pois o narrador, apesar de iniciar a narração em terceira pessoa, mantém-se tão próximo a Artaud que confunde o leitor quanto à titularidade da fala, até o momento em que não suporta e cede a palavra, de uma vez por todas, para o protagonista. Como se não bastasse, desdobra o sujeito do relato em um sujeito que experimenta a dor e em outro sujeito que simplesmente observa. Com isso, a cena tem início com quatro personagens, o narrador e Antonin Artaud, sentados diante do *balon de rouge*, e o Antonin Artaud, sujeito da dor, juntamente com o Antonin Artaud espectador, estes em julho de 1935, para encerrar com junção de todos na fala final do protagonista.

A fragmentação das personagens em cena – inspirada na fragmentação do próprio sujeito moderno – denuncia a fragmentação da consciência do protagonista, às voltas com as consequências da abstinência voluntária e desassistida. Em sua tentativa de manter o controle sobre sua consciência, ele recorre à imaginação de uma "[...] tela-espelho cheia de rabiscos sucessivos [...]" (SANTIAGO, 1995a, p. 99), tentando reproduzir na mente seu hábito de recorrer a desenhos para expressar imagens e sensações intraduzíveis somente pela palavra. Entretanto,

a tentativa torna-se frustrada exatamente porque sua imaginação está comprometida pelo vício. A fala final da personagem, encaminhando o leitor para o encerramento da angústia, resume bem o seu estado: "[...] Sem imagem e sem palavra, a minha consciência pairava no limbo como a matéria humana morta antes de ter atingido a luz do sol [...]". (SANTIAGO, 1995a, p. 100)

Toda essa análise do Canto III tem por objetivo demonstrar o modo como Silviano Santiago, apropriando-se da escrita ensaística do intelectual francês selecionado como modelo, muniu seu narrador de estratégias que lhe permitem trazer para o romance a intensidade de momentos vivenciados pela personagem, sem ter a necessidade de recorrer às descrições e análises psicológicas excessivamente exploradas pela literatura do final do século XX – momento da elaboração da ficção. Mesmo no reino das palavras, podem-se privilegiar as imagens e permitir-lhes expressar sensações cuja apreensão dispensa a interferência da razão.

O perfil do protagonista aqui traçado e sua proximidade com o narrador/escritor brasileiro, ambos marcados pelo signo da "diferença", ajudam a elucidar os motivos pelos quais Silviano Santiago, assumindo a dependência cultural, selecionou especificamente esse intelectual francês como modelo. Não obstante isso, uma análise mais aprofundada da produção teórica de Antonin Artaud proporciona uma compreensão maior acerca da escolha do escritor.

Apropriação de propostas artaudianas pela narrativa

Batizadas em seu conjunto como Teatro da Crueldade, as propostas teatrais de Antonin Artaud são elaboradas num momento de questionamento e ruptura com o teatro de base realista, ainda atuante no início do século XX, que seguia uma obediência cega ao texto escrito, limitando-se a transformá-lo em atos na encenação. Esse teatro dramático, que se fecha no século XIX, é o teatro do mesmo, na medida em que, trabalhando no estrato psíquico familiar, tende a ser um teatro que leva à empatia, à identificação, suscitando a repetição do mesmo enquanto determinados padrões estabelecidos.

Um dos pontos das propostas artaudianas reside na crítica à separação, promovida pelo homem ocidental, entre a cultura e a vida e, mais especificamente, entre o teatro e a vida. O homem teria racionalizado a vida, reduzido tudo a pensamento, o que o impede de perceber a magia da vida, daí porque Antonin Artaud levou essa correlação entre teatro e vida para o interior de sua própria vida, dramatizando-a. Toda essa concepção não implica na representação da vida pelo teatro, mas na irrupção da vida pelo teatro.

O texto ficcional explora bem a interface que Antonin Artaud estabelece entre o teatro e a vida, bem como o caráter castrador do cotidiano ao qual ele está submetido. Na narrativa, a realidade sufoca, convulsiona e asfixia o protagonista (SANTIAGO, 1995a, p. 29), motivo pelo qual ele afirma sua necessidade de sair de dentro de si, pois a vida carboniza sua vontade e esteriliza sua arte. (SANTIAGO, 1995a, p. 27)

Ao trazer para o interior da narrativa essa tensão entre a vida e a arte experimentada por Antonin Artaud, o narrador, mais uma vez, evita o discurso verbal psicologizante (SANTIAGO, 1995b) e, amparado na dramatização que o próprio dramaturgo fazia de sua vida, cria cenas reveladoras dessa intersecção, a exemplo do jantar no luxuoso apartamento do casal Mayer, oportunidade em que ele apanhou o pedaço de carne com as mãos e o cortou com os dentes (SANTIAGO, 1995a, p. 35), e do episódio em que ele, ao ser barrado na entrada a Exposição Colonial, começa a reivindicar pela gratuidade do espetáculo e contra o caráter comercial da arte. (SANTIAGO, 1995a, p. 74-75)

Nesse trabalho de apropriação do texto de Antonin Artaud pela escrita ficcional, o narrador recorre ao primado da imagem sobre a descrição textual objetiva e, para tanto, vale-se do cinema mudo e da criação de quadros verbais, como anteriormente referido.

Especificamente com relação ao uso do cinema mudo, o narrador parte da defasagem entre a imagem e a palavra para propor uma fragmentação no modo de ver e de apreender a realidade parisiense (SANTIAGO, 1995b), apontando, também, para o modo de desenvolvimento da narrativa. Assim procedendo, ele anuncia que a apreensão e a compreensão da realidade e da narrativa modernas só são possíveis através da fragmentação do discurso, visto que o discurso linear anteriormente consagrado não comporta a multiplicidade moderna.

Valendo-se desses referenciais, o narrador dramatiza as experiências vivenciadas pelo protagonista à saída da sala de cinema, após ficar, por um tempo, submetido à defasagem na percepção imposta pelo filme mudo, o que aguça seus sentidos e confere-lhe outros mecanismos de apreensão do real. Nesses momentos, a personagem exercita seu trabalho de pesquisa por formas de arte que lhe permitissem recuperar a magia da vida. O contato que se estabelece com a cidade de Paris a cada saída da sala de cinema corresponde a uma experiência inaugural, uma experiência em diferença, uma repetição em "diferença", que possibilita a constituição de novas propostas artísticas.

Viver cada experiência com a sensação da primeira vez, como se não houvesse representação, mas apenas repetição em diferença: é exatamente essa a sensação que Antonin Artaud pretende levar para o seu teatro, no intuito de elidir o alcance da representação teatral. Para tanto, torna-se imprescindível a construção de uma linguagem que permita a materialização da coisa em si, elidindo a mediação dela com a palavra, outro aspecto da proposta artaudiana.

Como mencionado acima, o teatro clássico leva para a cena um estrato psíquico familiar, temáticas com caráter psicológico que buscam reproduzir o cotidiano das relações intersubjetivas, situação fortemente criticada por Antonin Artaud (2006, p. 41), como se infere desta transcrição: "[...] quem disse que o teatro é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica, coisas de que o nosso teatro contemporâneo está repleto?". No romance, o trecho que se segue mostra a questão do texto e do caráter psicológico do teatro ocidental: "[...] Mas quem disse que o teatro foi feito para delinear e esclarecer perfis psicológicos de personagens? ou para trazer a solução de conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica? Eis o equívoco do teatro que se faz hoje por aqui [...]". (SANTIAGO, 1995a, p. 108)

A justaposição dos dois trechos transcritos, o primeiro oriundo de *O teatro e seu duplo* e o segundo de *Viagem ao México*, demonstra o processo de repetição promovido por Silviano Santiago quanto às propostas de Antonin Artaud, o que se verifica em vários outros momentos do romance. O escritor vale-se da repetição para questionar se o romance, inicialmente construído como espaço propício para explorar conflitos individuais, ainda atinge sua finalidade precípua dentro da atual

configuração da sociedade moderna. No mesmo ato, questiona a palavra, suas restrições e limitações conferidas pelo uso comum, refletindo se ela ainda constitui meio capaz de revelar a subjetividade do ser humano, suas inquietações, sensações e sentimentos. A narrativa cria um momento e um espaço para, aproveitando o ensejo da virada do milênio (já que o romance foi escrito em 1995), infirmar a necessidade de buscar outra linguagem ou forma de expressão que melhor atenda às necessidades do homem.

Todos esses questionamentos, feitos por Antonin Artaud em sua época, são reativados pelo romance. Em contraposição ao teatro do mesmo, o dramaturgo francês apresenta uma proposta teatral que persegue uma linguagem própria, partindo do pressuposto de que o teatro deve ter uma ação violenta e imediata, circunstância suprimida pelo teatro ocidental. Sua concepção teatral inspira-se no teatro oriental e no teatro de Bali, com o qual teve contato em 1931, um ano antes de publicar o primeiro *Manifesto da crueldade*. Esses últimos seriam exemplares do teatro puro porque tudo "[...] só existe por seu grau de objetivação *em cena* [...]" e "[...] os temas são vagos, abstratos, extremamente gerais [...]". (ARTAUD, 2006, p. 56) Utiliza-se de uma linguagem baseada em signos e não em palavras, que atinge o expectador intuitivamente, com força suficiente para tornar desnecessário o uso da palavra.

O contato de Artaud com o teatro de Bali e as influências sofridas pelo teatro oriental são dramatizadas no Canto II, do romance. Na oportunidade, o narrador sobrepõe duas experiências significativas para o protagonista, consistentes na visita feita à Exposição Colonial, em 1931, e uma visita feita a outra Exposição Colonial em Marselha, no ano 1922, cuja citação parcial faz-se necessária:

> [...] A maravilha é que uma sensação de riqueza, de fantasia, de generosa prodigalidade emana desse espetáculo dirigido com uma minúcia e uma consciência perturbadoras. E as correspondências mais imperiosas difundem-se continuamente da vista ao ouvido, do intelecto à sensibilidade, do gesto de uma personagem à evocação dos movimentos de uma planta através do grito de um instrumento [...]. (ARTAUD, 2006, p. 58)

O canto incorpora o texto do dramaturgo "Sobre o teatro de Bali", publicado em *O teatro e seu duplo*. As sensações descritas por Antonin Artaud no ensaio são dramatizadas no texto ficcional no momento em

que narra, concomitantemente, a visita à exposição em 1931 e a rememoração daquela realizada no ano de 1922, permitindo que as sensações sentidas pelo protagonista sejam potencializadas pela memória:

> A braçadas, nariz e orelhas de Artaud abrem espaço na multidão compacta e anárquica que se amontoa na frente dos pavilhões; nariz e orelhas atiçam os dois olhos curiosos, esquentam o coração combalido, bombeiam o sangue por veias e artérias, fervem o espírito ultimamente acuado pelos amigos e companheiros de letras, conduzem certos os seus passos trôpegos, carregam, empurram, transportam o corpo suado e sôfrego que vai se vestindo, se colorindo de entusiasmantes reminiscências marselhesas que permaneceram recalcadas na memória provinciana por todos estes anos parisienses de surrealismo, teatro burguês e cinema comercial. (SANTIAGO, 1995a, p. 72)

Na mesma proporção em que Antonin Artaud se aproxima do local de encenação do teatro de Bali, as sensações experimentadas são intensificadas. Essas ocorrem porque os sentidos (audição e olfato, principalmente) acionam a memória e recobram a experiência vivenciada na primeira exposição em Marselha, antes de o surrealismo, o teatro burguês e o cinema comercial ofuscarem os seus sentidos. O contato com o teatro de Bali passa, portanto, a ser narrado no canto e, mais adiante, a ser descrito nos mínimos detalhes, momento em que novamente se instala o processo de reescrita e dramatização do referido texto ensaístico de Antonin Artaud.

No texto ficcional encontramos o narrador transcrevendo as palavras de Artaud que abordam a encenação do teatro de Bali e apontam os elementos posteriormente incorporados pela sua proposta teatral: a presença de múltiplos elementos cênicos, a exemplo da cortina que, por si só, sensibiliza o espectador; a música, a iluminação, o jogo de luz e sombras, as máscaras, o figurino e a dança são considerados elementos teatrais e não meros instrumentos de suporte para a veiculação da palavra; a composição da cena teatral exige o conjunto de vários elementos; a cena teatral cria outro espaço; os atores só surgem quando a cena teatral já está formada; a palavra não tem espaço nessa cena teatral por ser totalmente desnecessária; o inconsciente age com liberdade; a plateia faz parte do espetáculo. Porque o narrador cede a palavra ao protagonista, transcrevendo toda a sua fala, a narrativa dá-se em primeira pessoa, permitindo uma aproximação ainda maior entre o conteúdo narrado e o leitor.

Ocorre que os elementos de composição da proposta teatral de Antonin Artaud não são simplesmente apontados na narrativa, de modo objetivo e racional. Ao contrário, a fala do protagonista constrói, perante os olhos do leitor, toda a cena teatral, levando-o para outro espaço e outro tempo:

> Como uma serpente que se enrosca nos anéis do próprio corpo, abre-se a cortina vermelha do palco onde predominam os tons dourados. Pouco a pouco, vão se escondendo da vista dos espectadores os magníficos dragões nela bordados a fio de ouro cujos olhos hipnotizaram a platéia durante o intervalo das sessões. Mas logo os dragões se reencarnam em madeira dourada e negra na base dos diferentes instrumentos musicais que repousam no palco ao lado dos músicos imóveis. Os refletores, que antes iluminavam de maneira neutra a cortina, ganham intensidade e enchem de luz e cores o palco, os objetos e os instrumentistas; acentuam-nos com luz viva e multicolorida, criando um ambiente harmônico onde sombras negras avançam inesperada e gradativamente e, daí a pouco, criam um espaço que lhes é próprio e que contrasta em vigor e periculosidade com a luminosidade policrômica ambiente, deixando a cena teatral se revestir a priori por um simbolismo inesperado. (SANTIAGO, 1995a, p. 75-76)

Com a descrição, o leitor é subtraído do espaço da leitura e levado para o interior da cena. A narrativa prossegue com a indicação de outros elementos que compõem o espetáculo para, só então, surgirem as figuras do pai e da filha e o contexto referido por Antonin Artaud (2006, p. 55-56) quando descreve uma das peças assistidas naquela oportunidade, em que um pai fazia admoestações à filha que se insurge contra os preceitos tradicionais do grupo. No texto ficcional, o momento foi assim construído:

> Um pai. A sua filha. Uma família dividida. A comunidade em crise. O pai, raivoso, passa descomposturas na filha que quer se distanciar dos valores da tradição, se distinguir dos antepassados pela revolta contra os padrões julgados por ela como regras coercitivas. O ancião não admite o questionamento das regras pelo desrespeito a elas. Parece-lhe fácil o estratagema – diz-lhe com gestos que acentuam, pelo gracejo, o ridículo da situação existencial. A rebeldia é algo que vai ser abandonado no primeiro momento em que as forças divergentes precisarem se unir. No tempo e no espaço do mundo atual, sintonizar-se pelo desvio à tradição parece significar aos olhos do ancião que o espírito do grupo comunitário apenas entra num jogo de cabra-cega. O desequilíbrio. (SANTIAGO, 1995a, p. 76-77)

Não se trata de um tema individual que encontra paralelo no teatro burguês, com personagens psicologicamente elaboradas e que necessitam da palavra para expressar-se. O tema tem alcance coletivo, pois desenvolve o confronto entre duas gerações, entre a tradição e o novo. O pai representa a coletividade, ao passo em que a filha representa o desejo do individualismo. (ARTAUD, 2006) Os elementos contidos na cena são reconhecidos e apreendidos por todo o público exatamente porque o conteúdo diz respeito ao homem total e tem caráter universal. A realização do teatro de Bali seria a própria vida, a própria realidade; não haveria nele imitação da realidade.

Diante de dois paradigmas teatrais, Antonin Artaud posiciona-se contrário à ditadura do texto no teatro ocidental e procura deslocá-lo a partir de uma concepção cênica que propõe sua linguagem específica, composta de outros signos além da palavra. O teatro só poderá retomar sua própria força e seus próprios poderes de ação sobre a sensibilidade se for desenvolvida uma linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento. (ARTAUD, 2006) Não há como recuperar esse efeito utilizando a linguagem adotada pelo teatro ocidental, motivo pelo qual essa linguagem teatral está circunscrita ao espaço cênico e sobre ele produz os seus efeitos.

A linguagem teatral seria uma linguagem concreta, física, mais voltada para os sentidos. Artaud tem consciência da precariedade de toda e qualquer língua, desde quando nenhuma delas possibilita a comunicação completa, apresentando um limite, uma falha. Diante disso, a linguagem teatral consiste em tudo o que ocupa a cena, que se exprime materialmente nela; dirige-se aos sentidos e permite uma poética do espaço, capaz de criar "[...] imagens materiais equivalentes às imagens das palavras [...]". (ARTAUD, 2006, p. 37) Para alcançar essa linguagem, são usados todos os meios: música, dança, artes plásticas, pantomima, mímica, gesticulação, entonações, arquitetura, iluminação e cenário. Cada um desses meios possuiria uma poesia específica e poderia promover outras poesias a partir das combinações. Essa linguagem expressar-se-ia através de signos, gestos e atitudes, sendo desnecessária a palavra, e emergiria da cena sem passar pelas palavras.

A linguagem teatral teria que ser ativa e anárquica – desde quando questiona a relação entre os objetos e suas significações e porque se origina de uma desordem próxima ao caos –, abandonando as delimitações

existentes entre os sentimentos e as palavras. Inexistindo um pré-texto, ela partirá da encenação como um pós-texto, que deverá ser transcrito para permitir sua reprodução, inclusive dos elementos não verbais. Antonin Artaud deixa bem claro que essa linguagem teatral não se confunde com a improvisação e, ainda, não tem por intento suprimir a palavra do teatro, mas conferir-lhe outra destinação, fazê-la atuar no espaço cênico ao contrário de moldar o espaço cênico à sua tradução, como se fazia no teatro clássico.

A crítica à linguagem teatral decorre da concepção que o dramaturgo tem da linguagem verbal em geral, do uso que o Ocidente faz da língua e da palavra, sendo que esta última estaria ossificada, congelada, enfurnada em seu significado, numa terminologia esquemática e restrita, circunstâncias que lhe acarretaram a perda de sua potência expressiva e sua relação com as coisas. Em razão disso, Antonin Artaud parte para uma tentativa de resgatar a palavra anterior às palavras, de retomar os primórdios da palavra, apesar de ter a consciência de que a palavra não consegue expressar todos os sentimentos. Propugna pela volta à origem etimológica da língua (ARTAUD, 2006, p. 118).

No interior do romance, por sua vez, ao invés de um discurso com configuração ensaística, o narrador prefere a construção de imagens, motivadas pela imaginação da personagem associada ao estado inspirado provocado pelo consumo do ópio, para encenar as concepções envolvendo a linguagem, acima resumidas (SANTIAGO, 1995a, p. 34-38). Novamente lança mão do artifício do cinema mudo para expressar a crítica lançada à linguagem em geral. A defasagem entre a imagem e a palavra verificada no cinema mudo possibilita a compreensão de que a linguagem dá-se em posteridade e na ausência da coisa em si mesma. Através das experiências com o cinema mudo vivenciadas no verão de 1935, o protagonista percebe que "[...] as palavras ditas em voz alta e à luz do dia deixaram de significar as coisas do modo como ele queria que elas significassem e tivessem significado para o ouvinte [...]" (SANTIAGO, 1995a, p. 34), denunciando o fracasso da linguagem verbal. Diante disso, parte à procura de uma linguagem que não só restabeleça a comunicação, mas que o possibilite possuir a coisa em si pela fala, que o possibilite expor sua visão de mundo. Pretende, também, que a linguagem não seja mera representação, mas uma irrupção da

necessidade e, para isso, deveria ser despida do signo da arbitrariedade. (SANTIAGO, 1995a, p. 36)

Ainda para fugir da escrita ensaística e do discurso psicológico em torno das questões atinentes à linguagem, o narrador prioriza a *mise em scène*, promovendo uma descrição do comportamento de Artaud que, em muitas oportunidades, traduz quase que literalmente o conteúdo de suas propostas, como no trecho que se segue:

> Te digo que a descrição de um corpo humano em palavras, em palavras que se adentram pelas partes erógenas do corpo, nomeando-as, me excita tanto quanto o prazer de tocar um corpo de carne e osso para seduzi-lo e penetrá-lo, ou ser penetrado por ele. A sexualidade ou passa pelos olhos e é palavra, ou passa pelos olhos fechados e pelo tato, e é corpo. Nunca é imagem, imaginação. Posso até usar a imagem para erotizar o outro que está ao meu lado, isso quando este outro não está querendo ser erotizado pelas minhas mãos. No relacionamento a dois, a imagem é um terceiro ausente e abstrato que pouco me motiva. Na solidão, masturbo-me com a ajuda de palavras concretas, de narrativas pornográficas que vão descrevendo situações obscenas da carne que deseja e que se oferece ao apetite do outro; no caso, a mim, leitor daquelas palavras. (SANTIAGO, 1995a, p. 38)

Portanto, a passagem trata da possibilidade de comoção física pela palavra, da recuperação de seu poder de encantamento que torna manifesta a coisa em si, e do resgate da necessidade que, em algum momento, foi responsável pelo seu surgimento. Munida desse poder, o pronunciamento da palavra estabelece uma relação nova e incomum com a coisa, que afasta o recurso de qualquer imagem como mediadora. A apreensão da coisa acontece a partir da nomeação.

A configuração dessa linguagem teatral serve de base para a elaboração do Teatro da Crueldade e ambos proporcionam um abalo nos alicerces da representação clássica, outro campo de interesse de Silviano Santiago.

Em face da denúncia de esgotamento da cultura e da sociedade burguesa, da perda de força e poder do teatro e do rompimento da relação entre o teatro e a vida, o Teatro da Crueldade constitui-se num espaço de reconstrução e de renascimento do homem. Essa proposta teatral deve despertar nervos e coração, liberar forças que provoquem um conjunto de máquinas desejantes; deve abalar todas as representações e agir sobre o espectador – que não é apenas espectador, mas um dos elementos de composição desse teatro – de modo a não mais esquecer

a experiência. Assim, tudo o que age é uma crueldade, sendo o teatro uma ação levada a extremo.

Se no texto ensaístico Antonin Artaud associa a crueldade no teatro à experiência de dor e transformação vivenciadas na peste, a escrita ficcional a relaciona ao sofrimento extraído do processo de desintoxicação, abordado de forma mais intensa no Canto III, como demonstrado em linhas anteriores, quando se pôde perceber a intensidade do *pathos* nele construído, bem como os recursos das imagens, da memória e do sonho usados na elaboração das cenas. Ao enfrentar o Teatro da Crueldade, o narrador apropria-se desse mesmo tom patético, denunciando o estreitamento das duas vivências.

Em várias passagens desse Canto pode-se observar que, seguindo a orientação do dramaturgo, o narrador, apesar de valer-se do texto, não se deixa escravizar por ele e cria quadros verbais na moldura da página que possam ser apreendidos pelo leitor tal como uma pintura. (SANTIAGO, 1995b) Com isso, manifesta o desejo de não se inserir como um simples texto da tradição ocidental, mas como um texto que fala e manifesta a "diferença".

Além disso, o narrador promove mais uma reescrita dos textos ensaísticos de Antonin Artaud (SANTIAGO, 1995a, p. 108), utilizando as mesmas estratégias antes referidas neste trabalho. Entretanto, a apropriação das propostas artaudianas pela narrativa dá-se pelo exercício prático na construção das cenas, como também já demonstrado.

Uma proposta teatral que ataca as bases do teatro realista e a linguagem, bem como promove uma ação cruel direta sobre o espectador, por si só abala o estatuto da representação consagrado no Ocidente. Como se não bastasse, Antonin Artaud propõe, explicitamente, fazer do teatro a própria vida e eliminar a ideia de representação da vida pelo teatro e, para tanto, tenta alcançar uma linguagem que apresente a coisa em si, não uma representação dela. Tais circunstâncias também justificam o interesse de Silviano Santiago em eleger Antonin Artaud como personagem, já que as linhas teóricas acolhidas pelo primeiro atingem, de igual modo, o estatuto da representação.

Considerações finais

Toda a análise empreendida por este artigo permite sustentar que o romance *Viagem ao México* incorpora a proposta teatral artaudiana, principalmente, os textos publicados em *O teatro e seu duplo*, promovendo uma reescrita deles. Como se não bastasse, Silviano Santiago traz para o romance algumas das propostas teatrais, fugindo do discurso excessivamente psicológico e dramatizando situações por meio de imagens que suscitam emoções diretas no leitor, sem exigir-lhe a racionalização. Essa tarefa, a qual se propôs o escritor, tem especial interesse porque busca experimentar as propostas de Antonin Artaud, crítico contumaz da palavra escrita, no espaço de consagração dessa, a literatura.

Por outro lado, ao acolher um intelectual europeu como modelo, o escritor ratifica sua proposta de assunção da tradição em seu processo criador, incorporando-a, mas a partir dela produz outro texto, marcado pela "diferença", com características de transformação, crítica, superação e suplementação do modelo, traços próprios dos textos produzidos pelos intelectuais latino-americanos que, compreendendo a extensão de seu papel, colocam-se no entrelugar das referências culturais que os constituíram.

Referências

ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2006a.

DELEUZE, G. Platão e o simulacro. In: DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006b. p. 259-271. (Estudos, v. 35).

DERRIDA, J. A diferença. In: DERRIDA, J. *Margens da filosofia*. Campinhas: Papirus, 1991. p. 33-63.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SANTIAGO, S. *Uma literatura nos trópicos*: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo: Perspectiva: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1978.

SANTIAGO, S. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

SANTIAGO, S. *Viagem ao México*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995a.

SANTIAGO, S. Entrevista: "Viagem ao México". *Programa Avançado de Cultura Contemporânea*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1995b. Entrevista concedida a revista Imagem Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/mexico.html>. Acesso em 31 jan. 2010.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

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

SANTIAGO, S. *Ora (direis) puxar conversa!*: ensaios literários. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

Um estudo da multiplicidade de articulação discursiva no romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*

Antonia Torreão Herrera

Milton Hatoum, escritor manauara de ascendência sírio-libanesa, concluiu a escrita de seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, em 1987, e o livro foi publicado em 1989. A arquitetura do romance, podemos até denominar sua maquete, abarca uma trajetória no tempo e deslocamentos espaciais vinculados aos movimentos da vida do escritor. Seu lastro biográfico, não aparente porque não se trata de uma escrita mimética, aciona duas instâncias: a memória e a subjetividade. O dado circunstancial da feitura do romance ou momento de gênese é a notícia da morte do avô materno, exímio contador de estórias, quando o jovem escritor está em Madrid, um exílio voluntário e necessário, dadas as circunstâncias do país. Em busca de recuperar a voz daquele velho narrador, informa Hatoum, voz que lhe ficou na memória das estórias ouvidas na infância, em uma Manaus que não tinha televisão, concebe *Relato de um certo Oriente*, e reconstrói o seu passado.

Interessa-nos situar cronologicamente o romance e o percurso de sua escrita porque estão simbolicamente representadas nos deslocamentos do(s) narrador(es) e do escritor. Hatoum sai cedo de Manaus, adolescente (15 anos), e vai estudar em Brasília, uma sólida formação no Colégio de Aplicação da Universidade de Brasília (UnB), depois fechado pela ditadura militar. Fez graduação na Universidade de São Paulo (USP) em Arquitetura, para onde, depois de um tempo fora do país e de retorno a Manaus, voltará para fazer Pós-Graduação em Teoria da

Literatura. Já havia feito uma primeira pós-graduação na Universidade de Paris III. No período de retorno a Manaus, onde permanece 15 anos (de 1984 a 1998), leciona Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal da Amazônia. Com o título de doutor em Teoria da Literatura, em 1998, pela USP, muda-se definitivamente para São Paulo.

A infância perdida, a cidade abandonada e não mais recuperada no vigor do que foi na infância, a identidade atravessada, o contorno político do país, as perdas, suas raízes e sua formação intelectual faz de Hatoum um escritor que sente os dramas familiares e pessoais assim como o drama histórico e da cidade a pedirem uma escrita dando sua parcela de contribuição na construção de uma identidade literária e cultural para o país. A voz e a escrita irão se entrelaçar na narrativa rica tanto de seiva de uma sólida formação cultural estrangeira e nacional quanto da herança pessoal, familiar do velho contador de estórias, da cultura local e dos restos do Oriente. Sem a pretensão de ser um articulador político ou cultural, Hatoum dá uma contribuição para pensarmos o nosso país, nossa identidade, nossa língua. Insere-se no cenário cultural como escritor, docente, intelectual, colunista do *Estadão* e do *Terra Magazine*. Reverbera, faz pensar.

O escritor criativo, cujo perfil estudamos, insere-se na cena cultural de modo múltiplo, trazendo para a tessitura de sua escrita um movimento que aciona as suas diversas faces de docente, teórico e intelectual atuante no seu tempo. Na escrita literária, recolhe sua postura ético-estética entrelaçando os fios de sua múltipla inserção. Hatoum afirma não gostar de literatura sem fundo autobiográfico, literatura distante da vida do autor e considera o romance *Relato de um certo Oriente* como autobiográfico.

Leonor Arfuch, em o *Espaço biográfico*, seguindo o pensamento de Habermas, faz considerações que perpassam a história do romance e da burguesia, destacando os espaços de conversa dos "públicos raciocinantes" do século XVIII (salões, cafés, clubes, *pubs*), nos quais se exercitavam o "raciocínio político" e exarcebavam-se as experiências da subjetividade no desenvolvimento do "raciocínio literário", motivados pelas novas formas autobiográficas: o romance em primeira pessoa, o gênero epistolar.

Examinando qual o papel que as narrativas biográficas desempenham na organização dos espaços que elas dinamizam, Leonor Arfuch afirma que

> […] toda biografia ou relato da experiência é, num ponto, coletivo, expressão de uma época, de um grupo, de uma geração, de uma classe, de uma narrativa comum de identidade. É essa a qualidade coletiva, como marca impressa na singularidade, que torna relevantes as histórias de vida, tanto nas formas literárias tradicionais quanto nas midiáticas e nas das ciências sociais. (ARFUCH, 2010, p. 100)

O sentido apontado por Arfuch com referência à "qualidade coletiva da biografia" fornece uma chave de leitura para a ficção contemporânea com suas inúmeras articulações discursivas.

Os depoimentos sobre a oficina privada de cada escritor, as tentativas de satisfazer a curiosidade dos leitores, as mistificações ou as desmistificações construídas pelos próprios escritores fazem proliferar as escritas que tornam público as múltiplas faces do escritor. Testemunhos e entrevistas disseminam este tipo de escrita aparentemente marginal ao texto literário e que ganham um *status* que fazem borrar as fronteiras da ficção, exigindo da Teoria da Literatura um esgarçamento ou revisão de seus conceitos, no intuito de cobrir a gama de diferentes escritas.

Como são acionadas na construção ético-estético da escrita literária as cenas de cunho autobiográfico? A ética é de fórum íntimo e circunscreve-se às ações. A escrita, enquanto ato, está circunscrita à esfera da ciência das ações – a ética – e é um modo de interferir na realidade, de moldar, de dar forma ao informe. A escolha do tipo de narrador irá determinar, esteticamente, em grande parte a estrutura da narrativa. A escolha do narrador incerto de *Relato de um certo Oriente* define a multiplicidade de articulações discursivas ali presentes no crivo subjacente do teórico e do docente que conjugam uma postura ético-estética abalada, todavia, pelo influxo criativo do contador de estórias. As reflexões e o lastro cultural do homem de letras não são o único determinante dessa conformação na fatura artística.

O projeto coletivo, "O escritor e seus múltiplos: migrações", do grupo de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (ILUFBA), tem por base estudar o perfil do escritor criativo, de grande insumo na contemporaneidade, que é também

teórico-crítico e especificamente docente de ensino superior. Esse quadro configura uma realidade um tanto peculiar, na qual se verifica uma proliferação de textos ficcionais que dialogam com esses lugares ocupados pelo mesmo sujeito, ou seja, pelo intelectual afeito ao labor de criar, de teorizar e de analisar esse tipo de objeto. Do lugar de docente – no qual analisa, sistematiza e articula um discurso teórico-crítico, desenvolvendo também pesquisas no campo literário e construindo uma produção bibliográfica apresentada publicamente em congressos, seminários, ou editadas, registrados no *lattes*, de acesso à comunidade acadêmica – à realização de uma obra poética ou ficcional, há um entrecruzamento desses lugares do sujeito. A inserção do escritor criativo no plano cultural de uma comunidade, seu modo de pensar e ver o texto literário e a delimitação de seus interlocutores traçam parâmetros das linhas de força que se dinamizam em sua produção.

Na dimensão do projeto coletivo, analisamos, no romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, as instâncias múltiplas que se articulam nas configurações dos espaços e dos tempos resgatados pela memória subjetiva do narrador e de outros agentes do universo ficcional, examinando, na perspectiva ético-estética do narrador, o resgate do passado pela memória, a dimensão histórica pelo viés da subjetividade.

De imediato, contrapomos a representação de um mundo de valores estabelecidos, resgatados pela memória subjetiva do narrador proustiano, de uma identidade que se constrói solidamente nas linhas da narrativa, à tentativa de representação de uma cultura de valores flutuantes, oriundos de etnias e culturas diversificadas com base em uma identidade esfacelada do narrador de *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum.

Observa-se um deslocamento do narrador, do espaço subjetivo de sua memória (narrador proustiano) para a memória fragmentada do narrador pós-moderno que necessita do testemunho de outros, como preenchimento de vãos de sua memória pessoal. *Relato de um certo Oriente* faz, pois, o caminho inverso ao da *Recherche*, cujo narrador aciona sua memória pessoal para o registro de um circuito social na objetividade da escrita. Na narrativa de Hatoum, o relato de diversos agentes são colados para reconstituir a cena familiar, a subjetividade da personagem matriz – Émilie – e conferir (in)certa identidade à narradora principal – aquela que monta os relatos em uma narrativa. Aproximando-se do

modelo de *Mil e uma noites*, na recolha de estórias anônimas e na necessidade de contar/rememorar para sobreviver, a narradora afirma o caráter fragmentado e múltiplo da montagem de seu relato, assim denominado em contraponto a uma coerente narrativa que se desenvolve com um eminente contador de estórias. Desse modo, embora movida pela vital necessidade, a narradora não assume *status* clássico e autorizado; impõe-se e justifica-se perante o leitor que a acolhe em seu caráter precário, o que, todavia, dará o tom do romance.

> Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios [...] Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo que era audível e visível passou a ser norteado por uma por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. (HATOUM, 2004, p. 165-166)

A diversidade de fontes ("coral de vozes") faz parte das estratégias narrativas do romance, estando presente também a consciência autoral da voz única que recolhe as informações e as ordena. O próprio romance apresenta uma estrutura que põe a nu o processo de criação. Torna-se um dos temas do texto explicitar, ficcionalmente, o modo como foi construído, como se chegou àqueles dados. Note-se que a presença de diversos relatos está aliada à diversidade de registros, de acordo com as diferentes etnias. São cartas, depoimentos, memórias involuntárias provenientes de cheiros e cenários e memórias provocadas por solicitação que fazem nascer uma conversa, um contar de casos rememorativos ("tantas confidências"), marcando a presença da oralidade e da passagem para a escrita ("como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros?"). (HATOUM, 2004)

A marca da oralidade é a força motriz de todo o processo narrativo, inclusive pelo registro de um contador de histórias do passado – um índio poderoso e exótico, que agora silenciara. Dentre os contadores de histórias, destaca-se, do lado amazônico, Anastácia Socorro, que usa do recurso de contar estória para amenizar a carga de trabalho. Do Oriente, emerge o lado imaginoso e romântico do marido de Émilie que embaralha estórias ouvidas de *Mil e uma noites* com sua própria vida. As fontes

são diversas e todas lacunares: cartas, relatos de outrem, fotos, objetos emblemáticos, lugares, guardados, decoração, culinária, fragmentos que são buscados pela narradora no intuito de constituir a identidade da personagem principal e sua própria identidade. Há uma rede de narradores imbricados que são intérpretes de alguns signos que traduzem o perfil identitário de Émilie – personagem principal.

O circuito das articulações discursivas, presentes em sujeito de múltipla atividade intelectual no tecido ficcional, sofre um esgarçamento conceitual porque aquilo que necessariamente poderia ser considerado afeito à vida íntima ou aos meandros da sensibilidade individual é objetivado pela apropriação de seu processar-se e transformado emblematicamente pela construção imagética. O circuito público, por sua vez, como o comércio do marido de Émilie ou o ato social de escrever cartas ou o movimento individual de ir e vir de uma cidade a outra, são individualizados e ressignificados no romance. O ato mais individual e simples como tomar um chá às cinco horas, na escrita literária, ganha um significado suplementar e torna-se significativo no plano social, em dimensões política e sociocultural. Todas as sobredeterminações no romance estabelecem um circuito individual/social/individual. Aciona subjetividades: do autor, dos personagens, do narrador e, na recepção, do leitor. A mudança estrutural nas sociedades modernas, no final do século XX, provoca, como já é sabido, transformações que estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios como sujeitos integrados e a consequente perda de um sentido estável de si, ocorrendo o que se denomina descentração ou deslocamento do sujeito. Isso vem acarretar a dúvida e a incerteza a algo que se supunha fixo, coerente e estável, conforme analisa Stuart Hall, em *A identidade cultural na pós-modernidade*.

De algum modo, o romance de Hatoum tematiza a crise existencial provocada pela perda do conceito de identidade como unidade. A reversão que ocorre no nosso imaginário após assimilarmos conceitualmente que a identidade está sempre em processo, sendo formada, e que permanece sempre incompleta pode ser associada a uma tematização melancólica da busca. O prazer da plenitude que fantasiamos em nosso imaginário ainda é uma referência para a criação artística, que cria pelo sentimento da falta e anseio do pleno, do todo, do acabado. Ao querer

suplementar o real, o objeto faturado pela arte propõe uma leitura da falta, da incompletude.

Como se processa isso na literatura de Hatoum? Primeiro porque não é dada a um sujeito a capacidade de unificar, numa narrativa, a história de um passado. A memória é simultaneamente sacralizada e dessacralizada porque é em torno dela que se processa toda a costura de relatos, mas é nela também visível a lacuna, a disseminação de interpretações, enfim, o lugar da hesitação, como bem a definiu Hatoum, em crônica, na revista *Entre livros*. O mito redentor da memória é, de certa forma, acolhido e, todavia, melancolicamente refutado.

O romance de Hatoum tem como conjunto de agentes, espaço e tempo, um território híbrido, exótico e rico de referências culturais diversas: a cidade de Manaus, ecos da floresta amazônica, o rio e uma família constituída por imigrantes libaneses. O escritor insere-se na cena cultural com sua escrita trazendo os valores recalcados, pensando criticamente seu *locus* e seu *status*. Os trânsitos entre os espaços da casa, domínio de Émilie, e a loja do comércio, domínio do marido, são representados simbolicamente como imbricamento das esferas culturais, nas quais se movimentam as personagens.

A narradora principal é apenas uma sombra em toda a narrativa, sem revelações sobre si, a ponto de não reconhecer seu próprio desenho de criança, quando retorna a Manaus. Desenho que é emblemático de sua identidade apenas esboçada, como debuxo, um rabisco. Seu fora e seu dentro são nebulosos. Fora, porque retorna geograficamente e no tempo, realizando um caminho inverso ao de seus ancestrais, em busca de compreender e recuperar a história de Émilie, e resgatar assim a sua própria história: "Émilie, a esfera da infância" (HATOUM, 2004, p. 165) é seu dentro, seu privado que, todavia, não mais lhe pertence. A angústia existencial, ligada à sua própria origem, passa por um desconhecimento de seus pais biológicos, principalmente da mãe de quem só recorda uma voz. A memória de seu lastro cultural e afetivo/familiar está alhures e é necessária a recolha ético-estético na escrita para conferir suporte à sua vida, da qual só são dadas parcas notícias: que partiu do mesmo modo que o tio Hakim, que esteve internada em uma clínica, após acesso de fúria e que é neta bastarda de Émilie, a qual a adotou e criou como filha. O anonimato da mãe não é menos esclarecedor que sua origem paterna: um dos filhos de Émilie, rebeldes e sem os

devidos princípios de humanidade e responsabilidade ética. Tio Hakim, laço mais premente na esfera familiar, terá uma dupla posição: tio por ser irmão do pai não identificado e irmão pela adoção de Émilie. O lugar incerto no qual se situa a narradora, ou seja, aquela que vai realizar a coleta dos dados e organizar o relato, não elide a marca da subjetividade em busca de reconstruir-se como uma linha que tem seu fio condutor no passado. Arfuch subsume teoricamente o que está elaborado ficcionalmente em *Relato de um certo Oriente*:

> […] o decisivo descentramento do sujeito e, coextensivamente, a valorização dos 'microrrelatos', o deslocamento do ponto de mira onisciente e ordenador em benefício da pluralidade de vozes, da hibridização, da mistura irreverente de cânones, retóricas, paradigmas e estilos. (ARFUCH, 2010, p. 17)

O romance está, pois, inscrito na consciência teórico-filosófica da contemporaneidade cuja "guinada linguística" não mais permite uma crença ingênua no signo, todavia deixa perpassar certa melancolia benjaminiana quanto à impossibilidade de narrar a experiência. O deslocamento do foco da narração é para iluminar o personagem principal, Émilie, que não tem voz. Os vários depoimentos recolhidos falam sobre Émilie e seu entorno, mas ela própria não fala. Quando a narradora chega até Émilie, ela está morta. O dia da chegada antecede o dia da morte. Encontra um corpo sem voz, sem a força da vida, e o corpo da casa em decadência. Ao voltar ao passado ela se depara com a morte. Resta-lhe o relato vicário de terceiros: pessoas próximas que narram fatos e, sob a ótica individual de cada um, tentam (de)codificar Émilie.

Quando o presente da narrativa chega ao passado, este simbolicamente está morto. Cabe à memória, e à memória de outrem, a função de construí-lo pelos relatos. A forma metodológica pela qual a narradora faz chegar ao leitor sua coleta de dados é por meio de cartas dirigidas a um interlocutor ausente: seu irmão, sujeito também marginalizado no espaço familiar, filho da mesma mãe desconhecida, caso amoroso de um dos filhos de Émilie, e que também fora por ela adotado. Todos os depoimentos giram em torno da personalidade forte e marcante de uma morta. Reconstruir um passado morto pressupõe, pois, além do já sabido da ordem do ficcional, uma construção-invenção precária que tem como base "empírica" a memória do outro. As considerações feitas por Sarlo sobre relatos de sobreviventes dos campos de concentração em

busca do seu passado, e especificamente sobre o livro *Austerlitz*, esclarecem o papel desta busca e do que ela denomina "guinada subjetiva" e cultura da memória na pós-modernidade.

> Da utopia do não saber, de nunca mais encontrar lembrança nem vestígios que forcem a memória de seu passado de criança que escapou dos nazistas e chegou sozinha à Inglaterra, o personagem de *Austerlitz* passa, com a mesma unilateralidade e o mesmo caráter absoluto, à utopia da mais obsessiva reconstituição do passado. Sebald mostra entre quais extremos se move qualquer empreendimento reconstitutivo: desde a perda radical da identidade até a alienação na lembrança empurrada pelo desejo, sempre impossível, de uma memória onisciente. (SARLO, 2007. p. 119)

A voz autorizada a narrar é a de tio Hakim, personagem que estava ausente do local há 20 anos e que chegou justamente no dia da morte da mãe. Ele será o mediador das narrativas de terceiros: a melhor amiga de Émilie, Hindié Conceição, e o amigo alemão, um estrangeiro, Dorner, os quais puxam os fios de suas lembranças ao serem convocados a falar. Vale lembrar que tio Hakim, como mediador, narra para a sobrinha que o consulta, histórias ouvidas em um passado, quando ele habitava a casa e a cidade. Como memória das memórias, as diversas cenas e acontecimentos narrados por ele, de acordo com suas fontes, dão-lhe o estatuto do escritor que, por meio de um subterfúgio, está a construir, com sua sensibilidade e percepção, o percepto que terá teor estético e ético no romance. Pertence a Hakim uma postura ética e ideológica do intelectual na representação das relações de classes sociais e na crítica à postura antiética dos irmãos. A ele pertence o fio de Ariadne que irá proporcionar o conhecimento necessário daquelas vidas. Fio que não será implodido pela potência dionisíaca como o quer Nietzsche, lido por Deleuze. A experiência intelectual, estética e de sensibilidade do vivido confere a Hakim o estatuto de escritor de que falávamos. Aliás, tanto Hakim como a sobrinha-irmã, narradora principal, têm em comum a postura ética e estética no olhar que lançam à cidade de Manaus como lembrança e perda, sensação de estrangeiros em sua própria terra, pela sensibilidade com que vê e sente o outro, o diferente, os desfavorecidos socialmente ou afetivamente: os agregados, a irmã que fora alijada do convívio familiar por ter sido mãe solteira, a morte trágica da filha ainda criança, Soraya Ângela, e que já nascera surda e muda. O olhar ético e estético traduz-se pelas observações, pela percepção diferenciada.

Ambos são *alter ego* do artista, inclusive pelo dado biográfico da partida de Manaus. Para que a cidade sirva de fonte e de retorno em busca do passado e da memória, os temas dos livros de Hatoum – *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte*, *Órfãos do Eldorado* – inscrevem-se todos nessa clave da necessidade de ausentar-se para preencher com letra a lacuna, a falta, o mundo no qual não se pode mais viver, mas também do qual não se pode mais apartar. Seu elo, sua escrita torna-o mais presente, e mais visível para o público maior de um país imenso e diversificado como é o Brasil. Tentar classificar os textos de Hatoum como regional é um modo inconsciente de apequenar uma experiência literária que abrange um sentido mais vital, suplementar radical que problematiza a existência, a morte, os dramas familiares, as dores e alegrias. E, no centro de tudo, a memória. Há um ato duplo de expiação e salvação e, certamente, uma dívida de natureza mais intensa no ato de escrever e devolver para o real o vivido na forma do inventado. É no espaço simbólico da escrita literária que este escritor múltiplo amealha suas reflexões de caráter ético-estético.

Às fontes precárias de Hakim, autorizadas por ele em seus relatos, acrescentam-se suas incursões ao passado, movidas pela curiosidade de adolescente, aos lugares privados da mãe: seu quarto secreto e seu armário, no qual ele lê (decifra porque estão escritas em árabe) cartas pessoais de Émilie e descreve seus objetos guardados, vestígios de um passado anterior, venerado e perdido no Oriente. Nem mesmo a língua em que estão escritos os documentos consultados é a mesma, o que aponta para uma imprecisão de dados. Traduzir Émilie é, de certo modo, inventá-la na escrita. As fontes orais, como resgate ético, são esteticamente transformadas em escrita.

Ora, esta questão teórica da contemporaneidade elaborada na própria trama da narrativa não lhe subtrai um eco de tempo perdido, de perda de um narrar que aspira a uma totalidade, pois que, se há uma dispersão de relatos, eles têm em comum uma forte adesão à subjetividade encantadora e afetiva de Émilie. Não há dúvida ou hesitação no lastro afetivo que constrói a personalidade de Émilie. Se o método de narrar acolhe as teorias mais atuais do romance, o fluxo de seus relatos tem uma presença da caracterização indelével de um personagem que se esboça em uma linha de causalidade lógica e totalidade de uma subjetividade. A precariedade dos dados não perturba o perfil claro e

presente que se delineia no romance. Ou seja, fica por conta dos procedimentos de narrar que se pulverizam em narradores e mediadores, o corte epistemológico que o encaixa nas narrativas pós-modernas. O laivo romântico e a linha coesa de construção da personagem principal fogem desta ruptura.

Ao tematizar a memória e seu papel de construção/invenção de um passado, o romance traz para a cena a questão premente das narrativas autobiográficas, dos relatos de experiência, de forte guinada subjetiva, conforme estudo de Beatriz Sarlo. Os dois principais narradores: a que chamamos narradora principal, que busca sua identidade no passado, e o tio Hakim, que lhe fornece a medula da personalidade de Émile, saem do mesmo espaço, a cidade de São Paulo, e vão para o passado, lugar da experiência, do vivido, possível de ser narrado, embora com consciência da precariedade do mesmo. A cidade cosmopolita não oferece nada, o presente da escrita quer uma seiva que está no passado, o deslocamento espacial, que é também um deslocamento para o passado, aponta para dois níveis de realidade: um esvaziado de sentido e de possibilidades de experiências narráveis: a cidade cosmopolita, o centro e outro, em que se busca desesperadamente segurar um sentido que escorre como areia na mão, a cidade anacrônica, que proporciona, no exótico de sua marginalidade, experiências subjetivas que deem substância a um modelo romântico-realista. O caráter testemunhal que adquire o romance não é, todavia, fruto de uma experiência pessoal e sim de recolha de testemunhos.

> Todos os gêneros testemunhais parecem capazes de dar sentido à experiência. Um movimento de devolução da palavra, de conquista da palavra e de direito à palavra se expande, reduplicado por uma ideologia da 'cura' identitária por meio da memória social ou pessoal O tom subjetivo marcou a pós-modernidade, assim como a desconfiança ou a perda da experiência marcaram os últimos capítulos da modernidade cultural. (SARLO, 2007, p. 38-39)

Um nível do romance apresenta uma face de ruptura e de consciência da desconstrução da trama narrativa, outro nível quer uma fábula que dê conta de uma história interessante, do substrato de uma subjetividade que sustente uma lição de vida. Busca em Manaus o elo perdido da infância e o eco das narrativas antigas, nos descendentes libaneses, que remetem a um Oriente tardio, remanescente de magia e fábulas

encantadas. A nostalgia do tempo perdido alia-se a um forte interesse em contar/ouvir estórias que estão imbuídas no imaginário do autor. A memória do passado como cura está na base da reconstituição dos fatos. O "romance familiar" dará as pistas para um encontro de si, para encontrar o fio de Ariadne como fio do conhecimento, da cura e, consequentemente, da vida. Na interpretação nietzschiana, conhecimento é sinal de doença e a força vital estaria em implodir Ariadne/Teseu e reafirmar Ariadne/Dioniso. Todavia, o fio que se desenrola no tecido do romance confere potencialidade a uma consciência de si pela reconstrução do passado. Construir/inventar uma identidade num embaralhamento de etnias e gestos culturais é o que move a narradora principal a juntar os depoimentos numa escrita, intitulado *Relato de um certo Oriente*.

Como Juno, o romance tem duas faces: provoca uma reflexão sobre o próprio ato de narrar e suas implicações de narrativa rememorativa, ciente da incompletude dos testemunhos recolhidos e do caráter lacunar da memória; por outro, constrói com o vigor de uma escrita poética de fortes e belas imagens, uma estória que, como na matriz presente das *Mil e uma noites*, prende e encanta o leitor, com subjacente crença no poder de narrar. Na fatura da escrita, pode-se, pois, cruzar as reflexões teóricas do intelectual e docente de literatura ciente dos postulados desconstrutores da contemporaneidade com o escritor de raízes clássicas, grande leitor de Proust e de herança cultural de grandes narradores. Destaque-se que Hatoum foi tradutor de Flaubert (*Três contos*) e foi docente de literatura francesa, sendo, pois, grande conhecedor daquele universo literário. Ele próprio se coloca primacialmente como um leitor voraz.

Nos relatos dos diversos narradores, cenas privadas da personagem são capturadas ou construídas pela memória/imaginação. Tio Hakim traz à tona cenas de sua infância em que está presente o indeslocável complexo de Édipo, da tríade mãe/filho/pai. Na cena do quarto, o menino Hakim espreita pela escuta a reconciliação da mãe com o pai, após briga, ouvindo sons e imaginando o pai como um feroz antar que irá devorar a mãe.

> [...] e durante boa parte da noite vigiei com as orelhas em pé os movimentos do outro lado da parede. Temia que meu pai, transformado num Antar feroz e indomável, agredisse a mulher que me beijara, que me beijaria todas as noites, no instante que precede o sono. (HATOUM, 2004, p. 47)

Anteriormente, descreve as estratégias sedutoras e de tom oriental – perfumes, joias e penteados – de Émilie para se reconciliar com o marido. Ao narrar o beijo de boa noite que recebe da mãe e sua espera ansiosa, recupera na memória literária a cena proustiana do beijo. Estabelece uma cumplicidade com a mãe, quando da disputa dela com o pai com relação ao credo religioso dos dois. Émilie assume o catolicismo e o pai se mantém umbilicalmente preso ao Alcorão, a ponto de fazer com seu corpo um só conjunto: ele o carrega da loja para a casa e o mantém no galpão de venda aberto, a ler alguma passagem. O pai esconde os santos de Émilie e esta, por revanche, esconde o livro sagrado. Na disputa, o menino Hakim alia-se à mãe, revelando para ela o esconderijo dos santos.

A relação com a mãe no aprendizado do "alifebata", o alfabeto árabe, pode ser tomado como metáfora para o método de recuperação do passado pela recolha de imagens e objetos. O método da escrita pode ser lido no aprendizado da língua árabe que, "embora familiar, soava como a mais estrangeira das línguas estrangeiras". (HATOUM, 2004, p. 47) Cito um longo trecho do romance porque é emblemático do processo mesmo do fazer literário. Podemos tomá-lo como metáfora da percepção artística, do procedimento de seleção, singularização, e do resultado estético na sintaxe literária;

> As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por clarabóias: o corpo morto da arquitetura. Sentia medo ao entrar naqueles lugares, e não entendia porque o contato inicial com um idioma inaugurava-se com visita a espaços recônditos. Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes. Nenhum objeto escapava dessa perquirição nominativa que incluía mercadorias e objetos pessoais: cadinhos de porcelana, almofadas bordadas com arabescos, pequenos recipientes de cristal contendo cânfora e benjoim, alcovas, lustres formados de esferas leitosas de vidro, leques da Espanha, tecidos, e uma coleção de frascos de perfume que do almíscar ao âmbar formava uma caravana de odores que eu aspirava enquanto repetia a palavra correta para nomeá-los. No fim da peregrinação aos quartos e às vitrinas da loja, sentávamos na mesada sala, e ela escrevia cada palavra, indicando as letras iniciais, centrais e finais do alfabeto. Eu copiava tudo, esforçando-me para escrever da direita para a esquerda, desenhando inúmeras vezes cada letra, preenchendo folhas e folhas

> de papel almaço pautado [...] Ela ensinava sem qualquer método, ordem ou sequência. (HATOUM, 2004, p. 51)

Certamente, uma cultura chega primacialmente pelo conhecimento secreto da língua, digo secreto porque ao adotar-se uma nova língua abriga-se em si um sistema social que passa também para o individual: "o contato inicial com um idioma inaugurava-se com visita a espaços recônditos". (HATOUM, 2004, p. 51) A enumeração de objetos feitos como uma espécie de catalogação aponta para um movimento de recolha e de sobrevivência dos traços da subjetividade no espaço da escrita literária. O ato de aprendizagem da língua pelo método mais primitivo de designação e nomeação do objeto torna-se metafórico do ato de seleção e construção da escrita literária, elencando e significando, subtraindo de uma realidade para fazer acontecer em outra, a ficcional, que o emblematiza e o salva no tempo do registro. A palavra mediadora do objeto torna-se sua existência mais premente e quiçá duradoura. "A perquirição nominativa" (HATOUM, 2004, p. 51) nas lições efetivadas pela mãe para aprendizado da sua língua de origem, a língua materna, é indício também do dispositivo de tradução efetivada pela literatura em sua leitura do mundo e do ato invasivo de penetrar nos recônditos da língua como nos recônditos da subjetividade. O método pressupõe as etapas de deambular, invadir, selecionar, designar e, por fim, registrar: "Eu copiava tudo, esforçando-me para escrever da direita para a esquerda, desenhando inúmeras vezes cada letra, preenchendo folhas e folhas de papel almaço pautado". (HATOUM, 2004, p. 51) O registro passa, todavia, pelo ato de copiar a escrita da mãe, imitar, escrevendo no sentido inverso de sua própria língua, o português, para a escrita de uma língua oriental. Podemos simbolizar o artista como o que escreve da direita para esquerda do que leu, do que copiou, plagiou, eticamente permitido, para que a literatura se prolifere, para que o texto de um sobreviva no do outro. O artista deve escrever em sua língua como em uma língua estrangeira, segundo lição de Proust tão bem aprendida por Deleuze para desenvolver sua teoria do menor, da desterritorialização e que resulta no belo ensaio sobre Kafka.

Há uma descrição de objetos do Líbano e de Manaus, eleitos subjetivamente por um crivo autobiográfico. Há uma profusão de odores e de vegetação das paisagens referentes aos espaços habitados por Émilie e

pela família que conferem particularidade a cada um e, na confluência, a mistura dos dois, todos tecidos poeticamente numa linguagem que presentifica os ambientes. No quarto de Émilie, estão secretamente guardados utensílios de seu passado, mais emblematicamente, um relógio e um hábito de freira do pouco tempo que viveu no convento em Ebrim e do qual foi retirada por imposição dos irmãos. Estão secretamente guardadas correspondências e joias, que são examinadas por Hakim, em invasão sistemática ao santuário da mãe, como sinais a serem decifrados da sua história anterior. A presença das duas línguas, o árabe e o português, ainda acrescida de algumas referências à língua dos índios, nhengatu, é o mais forte elemento de confluência/confronto das duas culturas, delimitando a dinâmica da vivência dos personagens.

Lugares públicos são simbolicamente particularizados porque ligados por uma subjetividade: Manaus e Trípoli (ligado a um passado anterior de Émilie). O liame que subjetiviza esses espaços e torna-os produtores de lembranças é que confere dinâmica e vitalidade ao anonimato dos nomes desvinculados da experiência vivida por determinado sujeito. Na escrita literária, as experiências construídas distinguem-se pelo procedimento de singularização e de seleção que as tornam únicas, embora possíveis de serem projetadas alhures e pela força criativa das imagens que as dizem.

Se a narradora busca sua identidade, a quem a narrativa não confere nem um nome, as identidades (subjetividades) que afloram são marcadas por personalidades fortes, oriundas de uma origem multicultural, figuras remanescentes de uma cultura de imigrantes libaneses mesclados a um forte acento local. São representados nas tensões passionais de vidas que parecem viver tempos diversos em espaços diferenciados: exóticos, elaborados e naturais, com os quais interagem de modo a fazerem entrecruzar diversos feixes de costumes e tradições. "'Sair dessa cidade', dizia Dorner, 'significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?'". (HATOUM, 2004, p. 82-83) A dinamização tempo/espaço é um dos principais pontos de reflexão sobre as instâncias da memória e da subjetividade no romance.

As diferentes etnias (branco, caboclo, índio) demarcam também os estratos sociais e as delimitações de gênero que representam o hibridismo que os constitui e a manifestação de conflitos não resolvidos. São

rastros, resíduo, rede de relações com o outro e das relações com outras culturas, conforme define Glissant.

As identidades de culturas híbridas apresentam características singulares, definidas por processos migratórios que desenham um quadro social, político, religioso modulado por forças contrárias e interpersuasivas, da tradição e da adaptação, o que Stuart Hall, lendo Bhabha, chamou de tradução. No caso da comunidade ficcional representada em *Relato de um certo Oriente*, os feixes de traços culturais embaralham mais intensamente as identidades porque, mesmo sendo solo nacional brasileiro, é, todavia, marginalizado, extremo norte, com a peculiaridade da floresta amazônica, que, em sua realidade, extrapola as noções de fronteira, principalmente no que se referem a seus habitantes autóctones, índios, para os quais a terra e seu pertencimento é a floresta, esteja ela em território brasileiro, boliviano ou peruano. A noção de fronteira sofre um deslocamento semântico no tocante às conotações políticas, geográficas e nacionais. O rio e a floresta apagam limites e se absolutizam como o rio, a floresta, tal qual os vemos, sobrevoando-os.

Esse extremo pedaço de Brasil, Manaus, guarda o exotismo do diferente e exuberante e o cosmopolitismo do comércio que movimenta a economia da cidade. De outro extremo, do Oriente, aportam, em início do século XX, na trama do romance, imigrantes libaneses, arrastando uma tradição e interagindo em nova feição local. Canclini analisa os ardis com que a cidade tenta conciliar tudo o que chega e prolifera e com que tenta conter a desordem: a barganha do provinciano com o transnacional, os duelos entre mercadorias e comportamentos vindos de todas as partes. Afirma que, decorrente das hibridações, hoje, todas as culturas são de fronteira, acentuando a hibridez e a desterritorialização pós-moderna.

A narrativa de *Relato de um certo Oriente* inscreve-se na clave do hibridismo e desterrorialização pós-moderna, na qual a voz narradora recorre à interlocução de vozes e entrecruzamento de gêneros discursivos no intuito de conferir um tônus apropriado à subjetividade fragmentada e, todavia, inquiridora do contexto histórico e familiar que possa lhe conferir uma feição. O feixe de questões plurais presentes no romance remete tanto ao histórico e ao social quanto ao individual, à feição das famílias de imigrantes. A subjetividade que se afirma como decorrente de um cruzamento de cultura e de línguas também apresenta uma feição

local advinda da miscigenação ocorrida. O sujeito que puxa para trás e para frente, para um lado e para o outro, demarca sua territorialidade em um território abstrato do passado vindo com costumes e crenças e na interação com um presente que o ressignifica e o deforma, no bom sentido, fazendo desse espaço um território móvel e marcado, biográfico e anônimo. De algum modo, *Relato de um certo Oriente* apresenta, nos desvãos da memória que o aciona, um in-certo Oriente.

A busca de identidade da narradora principal, que faz o movimento de ir a procura de seu encaixe no mundo, ocorre por intermédio da compleição de um outro, a personagem principal, que irá dar as coordenadas de seu espaço individual e sua relações com a rede familiar. Esse outro que não tem voz narrativa é recuperado por discursos diversos – entrevistas, cartas, depoimentos – de terceiros que não são contraditórios. Como já afirmei, anteriormente, a pluralidade de vozes e de discursos que dizem desse outro que ocupa o papel de personagem principal não abala a unidade intrínseca conferida à personagem. A técnica de narrar é fragmentária, mas a estrutura da personagem não, o que confere a *Relato de um certo Oriente* uma característica dúbia: técnica arrojada e construção coesa de um personagem, Émilie. O deslocamento do ponto de vista unitário e a consciência da crise de grandes relatos legitimadores, o descentramento do sujeito, estão em conflito com a convergência de todos os relatos para a construção de uma personalidade forte e coesa de Émilie, dando-lhe uma dimensão de grande heroína. Todavia, a narradora frágil e acometida de *stress* nervoso é um anti-herói: aquele que luta com os desvãos da memória, a insuficiência da língua e a perda da voz autorizada do narrador, imageticamente a triste figura quixotesca do escritor. Isto no plano existencial e no plano da simbolização artística, na luta para escrever e construir uma forma literária face à ruína da representação, a precariedade do sujeito, a falência da linguagem. No plano concreto, o escritor é um vencedor: o livro existe, foi editado, ganhou prêmio e repercute no cenário local e internacional.

Memória, passado, subjetividade e o presente da escrita literária são os elementos da narrativa de Hatoum acrescidos de genealogia e história social e individual. Memória difusa que recorre à imaginação, subjetividade esfacelada que recorre a um construto que a delineia artisticamente; passado que não se recupera, mas que alimenta como rastro o traço móvel da escrita e sua interface, a leitura. Nesse contexto,

configuram-se as dimensões de um escritor que em sua escrita apresenta traços de sua multiplicidade de ação na cena cultural. À melancolia dos relatos perdidos, na esteira da consciência teórico-crítica da contemporaneidade, alia-se o talento do escritor criativo que puxa os fios de sua genealogia literária e familiar e faz acontecer uma escrita autêntica, não submetida a cânones estabelecidos aqui ou acolá, mas sem, contudo, deixar de fazer repercutir as crises que perpassam a cena da atualidade, ficcional e cultural.

Referências

ARENDT, H. *A condição humana*. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

ARFUCH, L. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

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

CANCLINI, N. G. *Culturas Híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1997.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. GUATTARI, Félix. *Kafka:* por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977. (Logoteca).

GLISSANT, É. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HATOUM, M. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HATOUM, M. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, M. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

HATOUM, M. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PROUST, M. *No caminho de Swann*. 10. ed. Tradução de Mario Quintana. Rio de Janeiro: Globo, 1987. (Em busca do tempo perdido, 1).

SARLO, B. *Tempo passado*: cultura da memória e guinada subjetiva. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2007.

Em liberdade: o entrelugar da representação

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

O entrecruzamento discursivo é um fenômeno que pode ser observado com significativa frequência na produção de Silviano Santiago. O contato com a narrativa de Silviano Santiago permite vislumbrar o entrechoque de uma multiplicidade de vozes que são enunciadas por suas diversas faces: a sua ficção se insere nos interstícios, na terceira margem, e conjuga tanto sua verve literária, quanto seu apuro teórico-crítico. Nessa perspectiva, é possível então discutir os trânsitos que se processam entre os discursos teórico-crítico e ficcional, partindo da leitura do romance *Em liberdade* (1994).

Embora não se trate de algo recente, a figura multifacetada do escritor que desempenha também os papéis de professor, teórico e crítico literário tem se tornado cada vez mais recorrente, o que é corroborado pela amplitude dos *corpora* explorados pelo grupo de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações". Silviano Santiago satisfaz o perfil descrito, tendo lecionado em universidades no Rio de Janeiro e no exterior, além de possuir uma vasta produção ensaística reunida em livros publicados e em periódicos, e dos vários textos de ficção e de poesia.

Em reflexão sobre as relações entre a literatura e a realidade, Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria* (1999), apresenta como ponto de partida uma questão instigante: afinal, de que tratam os textos literários? Da própria literatura ou do mundo? Assim proposta, a indagação remete de imediato à problemática que é deflagrada desde os princípios dos estudos literários, nos textos clássicos de Platão e Aristóteles: a representação.

Ao percorrer e mapear a tradição dos estudos literários, Compagnon (1999) aborda dois caminhos possíveis de serem traçados: o primeiro percurso, ao qual chama tese mimética, agrupa os pontos de vista que, amparados pelo conceito aristotélico de *mimèsis*, postulam que a literatura tem como meta a apreensão fidedigna do real, de acordo com um modelo pictural; a segunda perspectiva, por sua vez, denominada tese antimimética, abrange as modernas concepções a respeito da representação literária, segundo as quais a literatura pode ser compreendida como uma manifestação autotélica e autorreflexiva, sendo a referencialidade do texto literário posta em dúvida. Entre esses dois polos, encontra-se o demônio da teoria Antoine Compagnon:

> Para que ela [a *mimèsis*] possa receber qualitativos tão diferenciados, não se trata, sem dúvida alguma, da mesma noção: de Platão a Barthes, ela foi completamente invertida, mas entre os dois, de Aristóteles a Auerbach, não se viu alteração alguma. [...] partirei de dois clichês adversários, o antigo e o moderno, para repensá-los e sairmos de sua alternativa intimidante: a literatura fala do mundo, a literatura fala da literatura. (COMPAGNON, 1999, p. 99)

Situando-se no entrelugar, Compagnon (1999) renuncia ao proselitismo e opta por não se fixar em nenhuma das concepções estanques, totalizantes e autoritárias, donde se poderia inferir que a resposta mais adequada à questão inicialmente proposta é: "nenhum dos dois", de modo irrestrito, ou, por uma outra perspectiva, "de ambos: da literatura e do mundo".

Dado o mote para este ensaio, é possível glosá-lo em um terreno mais específico: o âmbito da literatura brasileira ou, mais precisamente, considerando-se o romance *Em liberdade*, de Silviano Santiago. Em outras palavras, a questão inicialmente proposta por Antoine Compagnon (1999), em seu mapeamento teórico, poderia ser assim reformulada: "O romance *Em liberdade* fala do mundo ou da literatura?". Se, por um lado, é possível assinalar que a resposta encontrada se assemelha à que fora apresentada pelo teórico belga em seu trabalho, por outro, resta compreender de que maneiras o texto de Silviano Santiago pode oferecer subsídios à reflexão acerca da noção de *mimèsis* e quais as suas implicações.

Publicado em 1981, o texto se apresenta como uma espécie de suplemento das *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos (1976),

correspondente ao período em que o escritor alagoano é libertado, após 10 meses na prisão, justificada pelas supostas ligações entre o escritor e os comunistas. Ao transformar Graciliano Ramos em uma personagem, Silviano Santiago tece uma narrativa sob forma de diário em que nenhum limite parece ser claramente definido, o que conduz à subversão de noções pré-concebidas a respeito da literatura: autobiografia, biografia, memória, romance, diário, ficção e realidade são alguns dos conceitos problematizados no decorrer do texto. É, sobretudo, ao mencionar os dois últimos – ficção e realidade – que se torna explícita a relação que há entre *Em liberdade* e o problema teórico da representação literária, discutido por Antoine Compagnon.

Alguns aspectos da narrativa podem justificar essa relação. Em primeiro lugar, é necessário perceber o intenso trânsito discursivo que caracteriza o texto de Silviano Santiago: as múltiplas facetas do escritor (ficcionista, teórico e crítico) se encontram em movimento permanente, impossibilitando, por exemplo, uma definição precisa do gênero textual. Além disso, o fato de Silviano Santiago destituir-se do *status* de autor – ao afirmar-se como editor dos manuscritos do diário de Graciliano Ramos – parece expor o leitor a uma dúvida não somente no que se refere à autoria, mas também no que concerne à legitimidade da própria narrativa (o senso comum com frequência pressupõe que um diário seja mais "verdadeiro" do que um romance, e narre as experiências "reais" de um sujeito). Por fim, outro detalhe relevante concerne ao fato de que a História é submetida a um processo desconstrutor que desnuda o seu caráter discursivo, abalando verdades antes consideradas incontestes.

Todos os aspectos aqui mencionados sugerem uma diluição da tênue fronteira que separa o falso do verdadeiro, o fictício do real, baralhando as noções que comumente são aceitas como naturais e implodindo os limites que sustentam binarismos redutores. "Verdadeiro" e "real" são atributos que, quando abalados no contexto de *Em liberdade*, reforçam o liame entre a questão teórica da representação e a narrativa de Silviano Santiago, sobretudo, quando se reporta aos primeiros momentos das *Memórias do c*árcere:

> Resolvo-me a contar, depois de muita hesitação, casos passados há dez anos – e, antes de começar, digo os motivos porque silenciei e porque me decido. Não conservo notas; algumas que tomei foram inutilizadas, e assim, com o

> decorrer do tempo, ia-me parecendo cada vez mais difícil, quase impossível, redigir esta narrativa. (RAMOS, 1976, p. 33)

As palavras de Graciliano Ramos apontam para uma hesitação diante da possibilidade de narrar, visto que lhe faltam documentos: sem os registros cristalizados pelas notas, a experiência contada pelo sujeito que narra poderia se constituir como espúria, pois estaria cada vez mais distanciada de uma suposta "verdade original". No entanto, o próprio narrador parece optar por um percurso mais isento de amarras, pois sem as notas,

> Posso andar para a direita e para a esquerda como um vagabundo, deter-me em longas paradas, saltar passagens desprovidas de interesse [...]. Não resguardei os apontamentos obtidos em largos dias e meses de observação: num momento de aperto fui obrigado a atirá-los na água. Certamente irão me fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. [...] Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. (RAMOS, 1976, p. 36)

Como se pode observar, o que poderia significar um entrave para o processo narrativo das memórias – a ausência das anotações – é ressignificado como um acontecimento produtivo. A partir dessa "liberdade", o narrador se permite efetuar deslocamentos vários, "como um vagabundo", explorando o passado como um texto, sobre o qual se lança em movimentos de idas e vindas. Nesse momento, são atingidos os alicerces de uma concepção que atribui ao texto memorialístico uma vinculação causal com o portador das memórias narradas: abala-se, assim, noção segura de um sujeito centrado. Não por acaso, o narrador das *Memórias do c*árcere finaliza o capítulo inicial afirmando o desconforto em utilizar o "pronomezinho irritante" – eu: "Desgosta-me usar a primeira pessoa". (RAMOS, 1976, p. 37)

De modo análogo, Silviano Santiago começa seu texto em um tom bastante próximo ao de Graciliano Ramos. Aqui, o *status* da autoria é posto em questão desde o princípio da narrativa, nos primeiros capítulos intitulados "Nota do editor" e "Sobre esta edição", quando Silviano Santiago apresenta-se como editor dos manuscritos do diário do escritor alagoano e, ao mesmo tempo, pontua que o texto é um discurso ficcional, como é possível observar no subtítulo do romance "uma ficção de Silviano Santiago" e na seguinte passagem extraída do romance:

> Apenas uma coisa pediu-me o legítimo dono dos originais: que seu nome não fosse revelado. Tinha medo do julgamento da história quanto ao seu ato. Acatei o pedido. Portanto, toda a responsabilidade desta publicação recai sobre este, que assina, Silviano Santiago. (SANTIAGO, 1994, p. 11)

Se, em um nível mais imediato da interpretação, os dois capítulos podem ser percebidos como a descrição precisa de fatos sucedidos ao "editor" Silviano Santiago, porta-voz de uma verdade legitimada pelo seu próprio *status*, por outro lado, o contexto convoca o leitor a participar de um intenso jogo intertextual, deflagrado desde o princípio do romance. O próprio narrador em questão informa explicitamente o diálogo intertextual que se estabelece entre a personagem Graciliano Ramos e o escritor Franz Kafka, como se oferecesse elementos para o leitor trilhar os bosques da ficção. O episódio em questão refere-se ao pedido feito por Franz Kafka ao seu editor, Max Brod, referente à destruição dos seus manuscritos, de modo que não fossem publicados. Assim, como o responsável por guardar os manuscritos de *Em liberdade*, Max Brod não os destrói e o texto vem à tona. Em certa medida, tanto nas *Memórias do cárcere,* quanto no romance *Em liberdade*, percebe-se que as fronteiras entre realidade e ficção já são postas em xeque, visto que vida e obra, sujeito e mundo passam a ser compreendidos para além de uma relação estritamente causal.

Diante do exposto, é possível formular a seguinte questão: *Em liberdade* é autobiografia, biografia, romance, teoria ou crítica? *Prosa-limite* seria a resposta dada por Silviano Santiago: "É biografia e não o é; é crítica literária e não o é. É intersecção de dados biográficos com crítica literária, usando como elemento catalisador o delírio e a liberdade da ficção". (SANTIAGO apud MIRANDA, 1992, p. 88) Como se pode inferir diante de sua definição de prosa-limite, *Em liberdade* pertence a um gênero intersticial, seu espaço é o do entrelugar: nele, as migrações discursivas tornam-se bastante intensas e não é possível estabelecer fronteiras rígidas entre as múltiplas faces do escritor-teórico-crítico que – travestido de Graciliano Ramos – empreende um diálogo com a tradição, reavivando e redimensionando o discurso do escritor alagoano.

Dessa maneira, o texto mostra-se sob um arranjo polifônico, em que a figura do Autor é estilhaçada, abrindo caminho para a multiplicidade de vozes, oriundas – tomando emprestadas as palavras de Roland Barthes – "dos mil focos da cultura" (BARTHES, 1987, p. 49-53), que

se insinuam por entre as brechas deixadas pela linguagem. Em *A morte do autor*, Roland Barthes (1987) propõe que se perceba a figura do autor como uma personagem engendrada pela modernidade. Ao se afastar da concepção que pressupõe uma anterioridade com relação à figura do autor, Roland Barthes acredita que o *scriptor* (como denomina a figura do autor) nasce com o seu texto, durante o processo de enunciação. A escritura apresenta-se, assim, como um performativo, deslocando-se sobremaneira do papel atribuído pelos clássicos, correspondente ao registro (*ut pictura poiesis*).

No texto de Silviano Santiago, falam o ficcionista e o personagem-escritor, como se, frente a frente, estivessem a dialogar; falam ficcionista, personagem, teórico e crítico da literatura e da cultura, misturando-se e oferecendo múltiplas possibilidades de leitura. O sentido deixa de pertencer então ao "Autor-Deus", como pontua Roland Barthes, e o texto – sem origem – torna-se um tecido de citações; o Autor transforma-se no *bricoleur* e tudo se torna discurso. Se, por um lado, o autor detém apenas o poder de misturar as escritas, por outro, o leitor assume um papel ativo na interpretação, como assevera Roland Barthes em tom de manifesto: "o nascimento do leitor se paga com a morte do autor". (BARTHES, 1987, p. 53) Assim, convocado a participar do processo de construção (e de desconstrução) do texto, o leitor (como ocorre no caso de *Em liberdade*) preenche lacunas deixadas por um eu fragmentário que, como observa Stuart Hall (2003), difere sobremaneira da estabilidade sujeito do Iluminismo.

Para Hall, o indivíduo moderno, percebido como um ser coeso, tem sido descentrado, o que resulta em uma crise de identidade, parte de um processo maior de transformações que envolve diversas esferas da sociedade. O que o teórico denomina sujeito do Iluminismo sempre esteve caracterizado pela ideia da presença de um "núcleo interior", autônomo, que permaneceria o mesmo em sua essência, ao longo da vida. Tal concepção de sujeito pressupõe um centro unificado, fixo, que se relaciona, sobretudo, com a razão e, frequentemente, figura nas descrições como um sujeito masculino. Por outro lado, a noção de sujeito pós-moderno corresponde ao sujeito fragmentado, que não se constitui apenas de uma identidade, mas de várias, simultâneas, até mesmo, conflituosas:

> A identidade torna-se uma 'celebração móvel': formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. (HALL, 2003, p. 13-14)

Ao assumir diversas identidades, o sujeito pós-moderno se afasta da concepção de um "eu" coerente, que passa a ser interpretado como construção imaginária. A sensação de completude, totalidade e consistência é produzida por uma "cômoda história sobre nós mesmos", por narrativas do "eu".

Portanto, as vozes que se imbricam na trama de *Em liberdade* apontam para a configuração de um sujeito pós-moderno, que se concebe provisório e desestabilizado. A escolha de Graciliano Ramos como personagem da trama se justifica pelo questionamento dessa estabilidade do sujeito, também proposta no primeiro capítulo das *Memórias do cárcere*. Se, então, o texto memorialístico tem sua estabilidade posta em xeque, com o texto de Silviano Santiago, a estabilidade atribuída à forma diário é subvertida, a partir do momento em que o sujeito que narra se destitui de toda origem e se apresenta em devir. A multiplicidade de vozes pode ser observada ao longo de toda a narrativa, como é possível perceber no seguinte trecho, destacado de *Em liberdade*:

> A saída para o intelectual no Brasil é a de ser funcionário público, vivendo a realidade em duas metades, só podendo enxergar a verdade se fechar um olho. Essa condição é das mais castradoras e trágicas, porque o leva a ser mais e mais coniventes com os poderosos do dia. (SANTIAGO, 1994, p. 32)

É bastante profícuo questionar quem está falando nesse excerto. Do mesmo modo como Roland Barthes introduz a reflexão sobre o *status* do Autor, indagando quem fala na novela *Sarrasine,* de Balzac, questões da mesma ordem podem ser lançadas sobre quaisquer textos literários. Quem fala no texto? Seria a personagem ou o escritor Graciliano Ramos? Seria o ficcionista ou o teórico Silviano Santiago? É a voz central de um autor ou a voz coletiva de um grupo submetido aos desmandos de um Estado opressor? Não é possível definir com precisão, nem deve ser esse o objetivo do leitor, como sugere sua própria produção teórico-crítica, em "Singular e anônimo". (SANTIAGO, 2002) O Silviano Santiago-teórico atravessa as fronteiras do discurso e se insere no espaço do romance, convidando o leitor a participar do

processo de significação do texto, sem que seja necessário assumir a postura de "leitor-detetive", categoria analisada no artigo citado, que busca na intenção do Autor, sujeito centrado, todas as soluções para os mistérios do texto literário. Convidado a preencher as lacunas do texto, o leitor traça o seu percurso ao longo da narrativa, perfazendo sua própria travessia.

Uma das possibilidades de leitura diz respeito ao fato de que, no texto, as vozes se mesclam e o diálogo entre os vários discursos é estabelecido numa tentativa de atualizar o que já fora tratado por Graciliano Ramos, nas *Memórias do cárcere*: a problemática relação entre o intelectual e o poder autoritário, no Brasil – principal *topos* abordado pelo romance de Silviano Santiago. Em que medida o intelectual brasileiro está submetido, ainda hoje, após o período de abertura política, ao Estado? Tal questão, que constitui-se como um dos fios da narrativa, figura de modo recorrente nos ensaios e artigos de Silviano Santiago, publicados em periódicos ou em livros. O Silviano-teórico e o Silviano-ficcionista, assim, fundem-se e dispersam-se continuamente: aquilo que é alvo de discussão em sua produção teórico-crítica transborda e atinge o discurso ficcional, adquirindo outras configurações e transformando o passado em um lugar de reflexão.

A leitura de dois artigos publicados em *Nas malhas da letra* (2002) permite observar de que modo a voz teórico-crítica se encontra com o discurso ficcional de Silviano Santiago e quais as implicações oriundas desse processo. "Poder e alegria" e "Prosa literária atual no Brasil" são textos que refletem sobre os rumos da literatura brasileira após o modernismo ou, tomando de empréstimo o termo utilizado pelo próprio Silviano Santiago, da literatura pós-1964 (na qual o próprio se insere).

Ao estabelecer uma comparação entre a produção literária modernista e aquela que se desenvolve após 1964, o teórico deflagra um debate que envolve o conflituoso relacionamento entre os escritores e o poder. Portanto, para Silviano Santiago, há uma literatura pós-1964 que se distingue daquela feita pelos modernistas:

> Tentemos, primeiro, uma distinção básica que servirá para caracterizar tematicamente a literatura brasileira pós-64. Deixa esta de apresentar como tema principal e dominante a exploração do homem pelo homem. [...] É pelo abandono gradativo desse tema (e seus subtemas) que a literatura pós-64

> se diferencia da literatura engajada que lhe foi anterior [...]. (SANTIAGO, 2002, p. 13-14)

Eis a primeira distinção importante, abordada pelos artigos em questão: ao passo que o engajamento modernista era caracterizado apenas pela oposição ao modelo burguês, a literatura pós-1964 apresentava a crítica a toda e qualquer forma de autoritarismo. Percebe-se aqui a aproximação de Silviano Santiago do pensamento pós-estruturalista. Nos tempos pós-modernos, não cabe mais a tentativa de substituição de um centro por outro, do liberalismo burguês pela ditadura do proletariado: está abalado o conceito de estrutura centrada, privilegiando-se o descentramento como alternativa possível contra as mais variadas formas de poderes que visam à uniformização do indivíduo.

Paralelamente a essa questão destacada pelo teórico, há outra, abordada no artigo seguinte, "Prosa literária atual no Brasil" (o texto é de 1984), que contempla o problema da definição de limites para a prosa atual, tendo em vista que, conforme Silviano Santiago, "Torna-se difícil classificar o que seja ou não romance hoje". (SANTIAGO, 2002, p. 33) A mais importante proposição apresentada é a de que entre os prosadores atuais há uma tendência para uma maior explicitação do memorialismo ou da autobiografia em seus textos. Assim, o conceito de romance enquanto fingimento é questionado, diluindo as fronteiras entre ficção e autobiografia, entre ficção e memórias.

No artigo em questão, mais uma vez é retomada a comparação entre modernistas e os artistas pós-1964: enquanto no texto modernista privilegia-se uma linha que Silviano denomina "proustiana", apresentando uma visão conservadora da sociedade, a literatura pós-1964 permite um melhor entendimento acerca da história recente do Brasil. A partir dessas considerações, é possível perceber que a prosa brasileira atual que tematiza as minorias está atrelada à prosa modernista e aos relatos autobiográficos dos ex-exilados.

Embora possa parecer que os caminhos tomados nos dois textos referidos conduzam a rumos distintos, as conclusões de ambos apresentam uma literatura pós-1964 em que a liberdade (tanto temática, como estética) e a contestação das múltiplas formas de poder ocupam posição de destaque; uma literatura em que o artista dá o grito de alegria, quando seu corpo sofre com as arbitrariedades da repressão e da

censura. É precisamente neste ponto que se torna possível estabelecer um liame com a narrativa do diário fictício criado por Silviano Santiago: ocorre que o escritor-crítico, estudando a cultura brasileira após o golpe de 1964, busca compreender também a sua própria produção ficcional.

Até então, desenrola-se um debate acerca de questões que, aparentemente, seriam apenas da ordem da teoria da literatura ou do âmbito da crítica cultural. A partir da leitura dos textos de Silviano Santiago, é possível concordar com Antoine Compagnon (1999, p. 219), quando este afirma que a abordagem teórica sobre a figura do autor constitui um dos pontos mais controvertidos dos estudos literários. Somando-se essa constatação ao fato de que o próprio protagonista de *Em liberdade* é um escritor de grande relevância no âmbito da literatura brasileira, pode-se afirmar – respondendo, parcialmente, à questão proposta no início do ensaio – que o romance constitui-se como uma reflexão sobre a própria literatura: trata-se de uma interpretação não somente do que fora produzido por um escritor canônico da literatura brasileira, mas de um diálogo intenso com a tradição literária.

Por outro lado, tudo o que se possa argumentar a respeito da autor-referencialidade não deve se esgotar no hermetismo que essa discussão aparentemente sugeriria. A partir da leitura de *Em liberdade*, percebe-se que os recursos utilizados por Silviano Santiago não se constituem como mero formalismo: o questionamento acerca do *status* da autoria e o diálogo intertextual que estabelece com a literatura brasileira não são mero capricho de um teórico-ficcionista, mas algo que tem implicações significativas no contexto em que o romance se insere.

Quando, através de uma epígrafe, Silviano Santiago afirma que construirá seu próprio Graciliano Ramos, não se trata simplesmente da realização de um pastiche, sem outra preocupação além da estética. *Em liberdade* pode ser compreendido também como uma leitura da obra do escritor alagoano e, principalmente, como um meio de problematizar a condição do intelectual em um país, em um momento histórico, marcados pela repressão do Estado autoritário. A historiografia tradicional passa, então, a ser alvo da operação desconstrutora de Silviano Santiago, desvelando-se, assim, o caráter cultural das verdades históricas. O romance se configura, assim, como metaficção historiográfica, conforme os termos de Linda Hutcheon, em *Poéticas do pós-modernismo* (1991).

Para a teórica canadense, o pós-modernismo se apresenta como um fenômeno contraditório, que atua dentro dos mesmos sistemas que almeja subverter. Sendo assim, o pós-moderno não corresponde a uma ruptura com a tradição ou com o moderno, mas sua incorporação e questionamento. Ao considerar a presença não nostálgica do passado, Hutcheon assinala aspectos relevantes para a sua concepção de pós-moderno, que, além de contraditório, assume um caráter histórico e político. O diálogo que se estabelece então com o passado da arte e da sociedade assume um teor fortemente irônico. A metaficção historiográfica é, nesse contexto, a forma de arte que se sobressai, de acordo com a teórica, pois incorpora em seu discurso a teoria, a história e a ficção. Com efeito, ao dobrar-se sobre si mesma, a narrativa evidencia uma autoconsciência teórica sobre os discursos da história e da ficção, expondo-as como constructos humanos.

No romance *Em liberdade*, o processo desconstrutor que envolve toda a narrativa, característico do texto metaficcional, torna-se nítido nos últimos momentos do romance, quando a personagem decide escrever um conto. O desejo se manifesta a partir de um sonho, em que Graciliano Ramos assume a identidade de Cláudio Manuel da Costa, com o objetivo expresso de tecer reflexões acerca do incidente em que o poeta mineiro, supostamente, comete suicídio (versão apresentada pela historiografia oficial). "Que força é esta dentro de mim que não pode admitir que Cláudio tenha se suicidado na Casa dos Contos?" (SANTIAGO, 1994, p. 219) é a questão que o narrador se coloca e que corresponde ao ponto nodal de sua narrativa.

A dúvida que acomete Graciliano Ramos impele-o a uma investigação do passado, em que este é retomado não como modelo a ser repetido, mas como um espaço de reflexão. O que está em jogo e aproxima Silviano Santiago, Graciliano Ramos e Cláudio Manuel da Costa é a condição de intelectual oprimido por um poder autoritário asfixiante, motivo oferecido ao leitor em algumas linhas do diário:

> [...] queria um romance onde se perdesse de vista a particularidade da minha prisão e se atentasse para o perigo constante que corre o intelectual brasileiro quando frente a frente ao poder. Concluí, afirmando que não era meu interesse falar, por alusão, dos intelectuais contemporâneos que se aproximam do poder. Isto é uma outra história. (SANTIAGO, 1994, p. 225)

O trecho extraído apresenta-se de maneira ambígua (e mais uma vez não é possível saber a origem da voz que se manifesta), pois reflete tanto a preocupação da personagem como a do próprio Silviano Santiago. O destaque conferido pelo narrador a este episódio sugere a permanência de um problema que conecta os três sujeitos envolvidos: a opressão sofrida pela figura do intelectual diante do poder autoritário centrado. Ao lançar mão de artifícios estéticos, Silviano Santiago não produz um texto hermético e irrestritamente autorreferencial, mas abre espaço para o debate em torno de questões que se referem à própria vida (à sua e à do outro): ao dobrar-se sobre si mesmo, o texto volta-se para o exterior e interfere no mundo, de que fala Antoine Compagnon, em sua teoria.

Assim sendo, percebe-se que não é uma posição cômoda a de sustentar dicotomias como essa e outras: dentro/fora, ficção/realidade, teoria/literatura. As fronteiras baralham-se e, ao texto, resta a condição nômade: nem autônomo, nem mimético; nem os clássicos (com o seu modelo pictural de arte da linguagem), nem os modernos (com a morte do autor e a intertextualidade). A literatura constitui-se, assim, como o espaço das migrações; como o espaço, por excelência, da liberdade (presente desde o título do romance de Silviano Santiago). O escritor – como Graciliano Ramos e Silviano Santiago – é aquele que deve se situar na "encruzilhada de todos os discursos, em posição *trivial* com relação à pureza das doutrinas". (BARTHES, 2001, p. 26) Como forma de escapar ao gregarismo da linguagem, o escritor procura driblar as forças que o sujeitam, transitando por entre as brechas do discurso. Como pontua Compagnon, a literatura é o próprio entrelugar.

Referências

BARTHES, R. *Aula*. 9. ed. São Paulo: Cultrix, 2001.

BARTHES, R. A morte do autor. In: BARTHES, R. *O rumor da Língua*. Lisboa: Edições 70, 1987, p. 49-53.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria*: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

HUTCHEON, L. *Poéticas do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

MIRANDA, W. M. *Corpos escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Edusp, 1992.

RAMOS, G. *Memórias do cárcere*. 9. ed. Rio de Janeiro: Record, 1976.

SANTIAGO, S. *Em liberdade*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

Dramatizações de um intelectual múltiplo: Affonso Romano de Sant'anna

Evelina Hoisel

Para desenvolver as reflexões sobre Affonso Romano de Sant'Anna como um intelectual múltiplo, recorro ao conjunto de poemas intitulado *Poesia sobre poesia,* publicado em 1975. Desde já, alguns esclarecimentos se fazem necessários: a expressão intelectual múltiplo define a diversidade de lugares de produção de discursos (ou de escritas), onde este sujeito se inscreve e se produz. Pretende-se verificar em que medida esta variedade de lugares de fala – do poeta-ficcionista, do teórico, do crítico, do docente – se correlaciona. Busca-se também evidenciar como, no estabelecimento dessa rede de escritas, rompem-se as fronteiras e os saberes, configurando novos espaços de dramatização do sujeito.

A figura do intelectual múltiplo aparece no cenário cultural brasileiro na segunda metade do século XX. Todavia, sua emergência já se anunciava desde o início do século XX, com os fundadores da modernidade, através da figura do "poeta-crítico", denominação de Paul Valéry (1991) para caracterizar o escritor criativo – romancista e/ou poeta – que exerce também uma atividade teórica e crítica. Através dessa categoria – a de poeta-crítico – pode-se estabelecer uma relação entre Affonso Romano de Sant'Anna e os fundadores da modernidade, ou seja, uma ligação com aqueles escritores que, como Paul Valéry, Stéphane Mallarmé, Ezra Pound, T. S. Eliot, Edgar Allan Poe, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, desenvolveram uma atividade reflexiva e de mediação cultural paralela à da criação literária. Escritores que fizeram do espaço poético e ficcional um lugar para pensar a literatura nas suas intensivas e complexas relações com a história, a cultura, o

social, recorrendo também a um discurso suplementar – o teórico e o crítico – para realizarem as suas reflexões sobre o processo criador, a constituição da linguagem literária, a inserção da literatura na história.

O intelectual múltiplo entra na cena cultural brasileira na segunda metade do século XX, incorporando mais uma atividade na sua atuação, além daquelas que já caracterizavam o poeta da modernidade. Agora ele é também docente – uma tarefa que passa a ser exercida em instituições de ensino superior. No Brasil, podemos compreender o aparecimento dessa figura na academia a partir da introdução da disciplina Teoria da Literatura no currículo dos cursos de Letras, bem como da institucionalização e da proliferação dos cursos de pós-graduação nas universidades. Como espaço de produção e disseminação do saber, as universidades passam a acolher esses docentes que se tornam responsáveis pela formação de um vasto contingente de profissionais da área de Letras. Como exemplo, podemos citar nomes como Augusto de Campos, Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant'Anna, Judith Grossmann, Helena Parente Cunha, Ruy Espinheira Filho e, mais recente, nomes como Evando Nascimento, Cleise Furtado Mendes, Antonio Brasileiro, Mara Lucia Dal Farra, além de uma nova geração de poetas que circulam hoje nos espaços universitários exercendo a docência, como Aleilton Fonseca, Sandro Ornellas, Angela Vilma, Carlos Ribeiro etc.

Ainda que a postura acadêmica e o projeto intelectual de cada um desses profissionais da área de Letras tenham características e abrangências muito distintas, alguns com expressivas repercussões a nível nacional e internacional, outros com uma ressonância mais localizada, o que nos permite ler comparativamente suas atuações – um dos objetivos do projeto de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações" – é a produção de uma rede de escritas – a do ficcionista, do teórico, do crítico, do docente – através da qual eles se inscrevem e se dramatizam, delineando questões ficcionais, teóricas e pedagógicas que rompem as fronteiras e os saberes constituídos.

No espaço dessas reflexões, interessa-me a leitura de "Poesia sobre poesia", de Affonso Romano de Sant'Anna, pela possibilidade que estes poemas – serão poemas? – oferecem de flagrar alguns aspectos que traduzem os impasses vivenciados pelo intelectual múltiplo na segunda metade do século XX, encenando as ambivalências e os conflitos

do poeta que é também professor, teórico e crítico. Esses impasses são marcas que circunscrevem um momento de transição, quando se inauguram outras formas de saber: um saber nômade, como define Eneida Maria de Souza, em constantes deslocamentos e migrações, desconstruindo hierarquizações instituídas. O escritor criativo que se vê atingido pelo "mal de docente" assume diversas posturas, fragmentando-se e multiplicando-se na sua rede de escritas. "Mal de docente" é uma expressão cunhada por outro intelectual múltiplo, Silviano Santiago (2004), para definir essa atuação intelectual, que se transforma em uma espécie de epidemia que assola a contemporaneidade, tamanha é a proliferação dessa figura nos espaços da academia hoje. A multiplicidade de *personas* em um só sujeito gera o mal de docente, na medida em que o docente, que é teórico e crítico, não consegue afastar-se ou se despregar desse lugar de fala na sua elocução poético-literária.

Como foi afirmado anteriormente, *Poesia sobre poesia* foi publicado em 1975[1] e, nessa década, Affonso Romano destacava-se por uma profícua atividade acadêmica, exercida na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC/RJ). Além de professor, ele dirigiu o Departamento de Letras e Artes da PUC e participou da instalação da pós-graduação, que se tornou uma importante referência acadêmica pelas inovações introduzidas no sistema institucional brasileiro.

Como foi observado por Ítalo Moriconi (1996) em seu estudo sobre Ana Cristina César, os professores que exerciam maior influência na PUC/RJ, na década de 1970 – Affonso Romano de Sant'Anna, Silviano Santiago, Luiz Costa Lima – não provinham do Rio ou de São Paulo, mas consolidaram sua formação no exterior, o que possibilitou conferir ao curso de Pós-Graduação em Letras da PUC/RJ uma "orientação teórica cosmopolita". (MORICONI, 1996, p. 15-16) Naquela época, a PUC/RJ inaugurava um espaço de disseminação do saber que se diferenciava da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Universidade de São Paulo, nas quais funcionava ainda o sistema de cátedra. Além de romper com este sistema, a PUC/RJ adotava orientações teóricas diferentes na estruturação da pós-graduação, e tinha como objetivo manter sua metodologia atualizada em relação à produção internacional. Esta síntese tão lacunar pretende apenas traçar o panorama acadêmico no qual se situava o professor Affonso Romano de Sant'Anna, e verificar

[1] As citações deste ensaio referem-se à edição *Poesia reunida – 1965-1999,* v. 1, L&PM, 2004.

a repercussão dessa atuação na sua produção poética, primordialmente em *Poesia sobre poesia,* segundo livro publicado pelo poeta.

Para desenvolver estas reflexões, recorro a uma entrevista de Affonso Romano de Sant'Anna concedida a Anazildo Vasconcelos da Silva, publicada na revista *Linha de pesquisa* (2001), revista de Letras da Universidade Veiga de Almeida, cujo tema trata dessa multiplicidade de lugares de fala – do professor, do crítico, do teórico, do ensaísta, do cronista e do poeta. A pergunta inicial de Anazildo Vasconcelos é exatamente sobre a pluralidade de feições assumidas por Sant'Anna: "Você [...] abriga os múltiplos seres de que é feito: o professor, o crítico, o teórico, o ensaísta, o cronista e o poeta... São eles nomes, heterônimos, máscaras?... Como tudo isso começou?". (SANT'ANNA, 2001, p. 1) E a resposta do entrevistado é:

> Parafraseando o nosso Pessoa, não sou nada, nunca fui nada, mas a parte isso posso ser até aquilo que não sei, aquilo de que não me dou conta. O *outro* é o que nos reinventa. [...] Acho que aquelas derivações – professor, crítico, teórico, ensaísta, cronista, poeta – são revérberos de um sujeito que procura se conhecer ou dar a conhecer o seu tempo através da linguagem. (SANT'ANNA, 2001, p. 1)

O início da resposta aponta para uma referência poética importante para se entender a multiplicidade de máscaras assumidas pelo poeta a partir da primeira metade do século XX, exemplificando-se com Fernando Pessoa e seus vários desdobramentos através dos heterônimos. Marca-se assim um momento de ruptura com a lírica de tradição romântica, considerada como expressão do eu do poeta. A partir de Fernando Pessoa, fica evidente o estatuto ficcional da lírica moderna, onde o sujeito – o eu poético – dramatiza-se e se encena no espaço poético, assumindo máscaras, mobilizando investimentos afetivos e intelectuais, desvinculando-se de uma mera projeção do poeta enquanto sujeito empírico e do caráter contemplativo da lírica de expressão. Segundo considerações de Hugo Friedrich (1978), o poeta despersonaliza-se, isto é, desprende-se do sujeito empírico, ficcionaliza-se, torna-se um ator.

A segunda parte da resposta aponta para um aspecto crucial no que diz respeito ao entendimento da atuação desse intelectual múltiplo, pois é no território da linguagem que ele se constitui, quer seja no

espaço poético, quer seja no território do discurso pedagógico, proferido pelo professor, ou do teórico e do crítico. Em cada espaço linguístico, em cada ordem de discurso, pode-se delimitar a configuração particular de um sujeito, que é o mesmo, mas é também e primordialmente "outro". É possível rastrear os trânsitos entre estas variadas posições, buscando-se detectar deslizamentos entre as produções discursivas desse sujeito para investigar em que medida os protocolos e os rituais que caracterizam cada ordem são rompidos, promovendo contaminações linguísticas.

Adentrando no texto de *Poesia sobre poesia,* recorto o poema "O poeta se confessa enfastiado de sua profissão". (SANT'ANNA, 2004a, p. 158-162) Já no primeiro verso, a voz lírica afirma:

> Por profissão destruo poemas meus e alheios / – porque me pagam / e é o que melhor faço. Abri-los, desmontá-los / aos inocentes olhos de alunos / - que muitos se maravilham! / Alguns poderão nunca sentir / os mais felizes, talvez / estes, os são-tomés-de-agora-e-sempre. (SANT'ANNA, 2004a, p. 158)

A identificação do sujeito poético com o autor-professor Affonso Romano da Sant'Anna aparece explicitamente no espaço de *Poesia sobre poesia*, ao invocar a relação professor-aluno e delimitar a tarefa do professor diante do aluno maravilhado com sua atuação pedagógica ao executar no espaço literário uma espécie de experimentalismo, transformando o texto lírico em texto didático e teórico-crítico: "Por profissão, ainda, / me farto de literatura: criticismos irrefutáveis (5), estruturas demonstráveis, / estratos semânticos, sonoros, metafísicos, sintáticos, inodoros (6) [...]". (SANT'ANNA, 2004a, p. 160) A opção declaradamente metalinguística do poema (isto é, poesia falando sobre poesia) pode ser percebida pela incorporação dos protocolos do texto científico através da utilização de um léxico que define concepções teóricas dos anos 1970, bem como apela para procedimentos de análise textual, registrando-se ainda a intromissão de notas, como se fosse efetivamente um texto ensaístico. As notas são primordiais para o entendimento de vários poemas, já que um leitor não especializado, que não tem uma formação em Letras, não identificaria diversas referências literárias inscritas na sua tessitura. O diálogo que Affonso Romano estabelece com a tradição e com a vanguarda literária e teórico-crítica está traduzido

através da apropriação de palavras e conceitos no corpo do poema, esclarecidos através das referências textuais, como exemplificam as *Notas 5* e *6*, inscritas no fragmento citado:

> 5. Cansaço das leituras sobre o *new criticism* criado na década de 20 e na de 50 valorizado no Brasil.6. Referência à teoria de Roman Ingarden sobre os estratos ou camadas que perfazem o texto literário, no Brasil vulgarizado por Maria Luiza Ramos em *Fenomenologia da obra literária.* (SANT"ANNA, 2004a, p.161)

As duas notas apontam assim para vertentes da Teoria da Literatura e da práxis analítica em voga no período, enxertando o corpo do poema de questões que perpassam a atividade docente a qual, por sua vez, acopla as outras atuações do intelectual Romano de Sant'Anna. Na entrevista concedida a Anazildo Vasconcelos, Affonso elabora algumas considerações sobre *Poesia sobre poesia,* que elucidam a natureza híbrida do seu texto:

> Aquele é um livro traumático, em dois sentidos: revela o trauma por que passei quando atravessei as vanguardas na contramão, mas é também a história de minha destraumatização. [...] Mas acho que em *Poesia sobre poesia* está de certa maneira a história da poesia de nosso tempo problematizada, ironizada, revista, purgada. (SANT'ANNA, 2001, p. 3)

A primeira parte da citação aponta para uma concepção psicanalítica da literatura como encenação dos fantasmas (dos traumas) do escritor no palco da linguagem. A segunda refere-se ao caráter metalinguístico dos poemas que são, simultaneamente, história da literatura e teoria-crítica. Se a expressão "problematizada, ironizada, revista" indicia o estatuto teórico e histórico dos poemas, a palavra "purgada" reafirma o viés psicanalítico já registrado na primeira parte da citação.

Problematizar, ironizar, revistar parece ser a possibilidade de dramatizar os impasses de um saber nômade e as contingências de um contexto histórico, cultural e institucional que propicia a multiplicidade, a fragmentação, os trânsitos, sejam eles discursivos ou institucionais. Então, diante desse panorama, como estabelecer limites entre os discursos? Como conviver com os deslimites? Como encenar a fragmentação de um sujeito? E como hierarquizar as diversas dicções desse sujeito? É possível estabelecer hierarquias entre elas? Romano de

Sant'Anna assim define ironicamente a crise (os traumas) dramatizada em seu poema:

> Ah, que inteligente essa burra poesia!
> que intransigente essa nunca poesia!
> que poesia mais sem poesia essa poesia com
> urros de *poesia sobre poesia*. (19)
> (SANT'ANNA, 2004a, p. 126, grifo do autor).

Na *Nota 19*, inserida acima da expressão "poesia sobre poesia", esclarece-se: "Tematizar meus conflitos estéticos e existenciais. Ou: a única maneira de sair da crise é tematizar a própria crise. Por isso falo do impasse de falar." (SANT'ANNA, 2004a, p. 130)

Aliás, a primeira nota do poema "O homem e a letra", inserida no título (acima da palavra letra) informa: "Primeiro de uma série de poemas em que o autor resolveu exorcizar os fantasmas literários de sua juventude, na busca de um caminho mais pessoal". (SANT'ANNA, 2004a, p. 130) O léxico da Psicanálise – exorcizar, fantasma – traduz a trama dos embates vivenciados pelo poeta-professor diante do "impasse de falar", talvez uma das consequências da Babel de linguagens que inunda a consciência crítica do poeta desde a primeira metade do século XX. O caráter metalinguístico do livro *Poesia sobre poesia* emerge da consciência das contradições entre o poeta-professor e o professor-poeta ainda em busca de uma dicção lírica-literária, capaz de congregar as diversas falas que atravessam o sujeito criador. Nessa busca, faz-se presente a contundente dicção de um dos poetas fundadores da modernidade, T. S. Eliot, com seu poema "A terra devastada" (1922). A primeira nota do "Poema didático em três níveis" (1), localizada no próprio título do texto, declara essa herança, ao relacionar o poeta contemporâneo Affonso Romano de Sant'Anna com o da modernidade. Ao se inserir nesta tradição, ele passa em revista a história da literatura, as vanguardas, desfiliando-se e filiando-se a movimentos e tendências artísticas do seu tempo. Esclarece a nota:

> 1. Os 3 níveis são: o poema de ontem (1966), o poema de hoje (1973) e as notas exegéticas, tradição que T.S. Eliot recuperou em *The Waste Land* (1922), o que quase me levou também a titular este poema 'The Waste Poetry', porque aí também se trata de uma devastação poética. É possível, no entanto, com aparelhos teóricos mais precisos localizar outros níveis que não este. (SANT'ANNA, 2004a, p. 138)

A nota traça também o próprio percurso histórico de *Poesia sobre poesia* cujos textos foram escritos em 1966, em Westwood Village, Los Angeles, e reescritos no Rio de Janeiro, em 1973. Somente em 1975 o livro é publicado.

A opção visivelmente metalinguística e paratextual do livro de Affonso Romano de Sant'Anna para exorcizar os fantasmas literários e existenciais pode ser compreendido como uma sintomatologia e revela um momento de crise e de busca por uma forma poética que, naquele momento de transformações e rupturas – década de 1970 – apenas se esboçava no universo das formas literárias. O poeta leitor, o poeta professor, o poeta crítico ostenta as marcas dos seus fazeres – ainda que por cansaço ou para purgá-las – incorporando visivelmente os rastros da sua trajetória naquilo que ele produz através da incorporação de concepções das mais variadas procedências. O poeta quer principalmente inovar: afirmar a sua dicção no labirinto de linguagens que constitui as identidades do sujeito na contemporaneidade.

> Às vezes me estremeço com o duplo sopro do meu uno:
> – não aprendeste nesta infame lição que instilaste em teus alunos
> que a poesia é desejo , que o desejo está na letra?
> que o homem é animal simbólico e que não vive sem sinais?
> que até os animais sonham nos galinheiros e currais?
> (SANT'ANNA, 2004a, p. 125-126)

Definições como "poesia é desejo", "desejo está na letra", "animal simbólico" denotam a presença de conceitos da Psicanálise, da Semiologia e da Filosofia, aspecto que pode ser também comprovado através das notas que compõem o texto de "A morte cíclica da poesia...". Inserida acima da palavra "letra", a nota n.º 13 indica: "Ver Freud, Lacan, Leclaire, Bataille, Pontalis, Rosolato, Irigaray, e outros tais", comprovando-se assim o conhecimento das teorias psicanalíticas mobilizadas pelo professor-teórico-poeta. Este aspecto expande-se através de outros textos, inscrevendo-se no título de vários poemas do livro *Poesia sobre poesia*: "O homem e a letra". (SANTA'ANNA, 2004a, p. 116-123), "O leitor e a letra" (SANT'ANNA, 2004a, p. 162-167), "A letra e o tempo". (SANT'ANNA, 2004a, p. 152)

A vertente psicanalítica das reflexões de Sant'Anna foi difundida através de sua atividade docente na Pontifícia Universidade Católica do

Rio de Janeiro, nas diversas edições dos cursos sobre poesia brasileira, intitulado "Desejo e interdição do desejo na poesia brasileira", ministrados em meados da década de 1970, cujo resultado das reflexões desenvolvidas nas aulas de pós-graduação está publicado na coletânea *O canibalismo amoroso* (1984). Embora de cunho teórico-crítico, esta obra pretende escrever a "história do desejo na cultura brasileira", desejo dramatizado a partir da poesia romântica de Castro Alves, da poesia de Cruz e Souza, de poetas do modernismo, como Manuel Bandeira, até Vinicius de Moraes. O livro, segundo definição do autor na apresentação dos ensaios, é uma "história da representação do corpo nos (des) encontros amorosos" (SANT'ANNA, 1984, p. 10), sendo o texto literário concebido como "uma manifestação onírica social". (SANT'ANNA, 1984, p. 10)

Na entrevista concedida a Anazildo Vasconcelos da Silva, Romano de Sant'Anna volta a fazer uma referência a esta obra, ressaltando a perspectiva inovadora que adotou para estudar a poesia brasileira. Ao invés de analisar os movimentos poéticos, seguindo a orientação tradicional dos estilos de época bastante difundida na época, ele estabelece outras variantes e constantes, escrevendo a história do desejo, da paixão e do amor na cultura ocidental a partir da literatura brasileira. (SANT'ANNA, 2001, p. 2-3)

O viés psicanalítico norteia as leituras da poesia dos diversos autores – trata-se de uma psicanálise dos textos, do inconsciente dos textos, e não dos autores. A perspectiva interpretativa da representação do corpo, da mulher, dos (des)encontros amorosos, do canibalismo amoroso vai se constituir também em um dos territórios delineados pela lírica de Affonso Romano de Sant'Anna, que muitas vezes entrelaça mulher-amor-poesia, como no exemplo: "O poema, avulso gesto de amor, / é vão recobrimento de espaços. / O poema é dúbia forma de enlace, / substitui o pênis/ pelo lápis / – e é lapso". (SANT'ANNA, 2004a, p. 201)

As linhas de pesquisa instauradas por Romano de Sant'Anna na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, nos anos 1970, configuram perspectivas distintas de abordagem, pois atestam as diferenciadas orientações teóricas assumidas por este intelectual. Se na sua produção crítica inicial pode-se observar uma forte adesão aos métodos do estruturalismo linguístico e antropológico que se impunham a partir da França, privilegiando a leitura do texto nas suas articulações

estruturais, e a construção de uma gramática narrativa, analisando-se os componentes linguísticos que constituíam a metodologia em vigor nos anos 1960 e início dos 1970, posteriormente, assinala-se o privilégio da leitura intertextual, baseada principalmente nas concepções de Mikhail Bakhtin e de Julia Kristeva. Predominam, nesta etapa, os estudos sobre a carnavalização na literatura, a noção de polifonia, extraídas de *Problemas da po*ética de *Dostoiévski*, livro de Mikhail Bakhtin (1997) que marcou os desdobramentos das reflexões sobre as manifestações culturais no Brasil, com forte repercussão ainda hoje, a partir das pesquisas sobre a análise do discurso.

Se em *Análise estrutural de romances brasileiros* (1972), o viés teórico assumido por Sant'Anna corresponde à aplicação do método estruturalista de Greimas, Claude Brémond, Roman Jakobson, Tzvetan Todorov, Roland Barthes e Claude Lévi-Strauss a um vasto repertório de narrativas brasileiras: *O guarani, A moreninha, O cortiço, Vidas secas, Laços de família* e *Legião estrangeira,* analisadas a partir dos pressupostos apresentados no capítulo inicial do livro, configurando o que foi denominado de "narrativas de estrutura simples e narrativas de estrutura complexa, narrativas ideológicas e contra-ideológicas", em momento posterior, Sant'Anna adota o viés interdisciplinar, polifônico e carnavalizante, recorrendo à Psicanálise, à Sociologia e à História para tratar das questões literárias.

Esta síntese tão lacunar objetiva somente mostrar como no percurso de *Poesia sobre poesia* a literatura se alimenta dos temas retirados de uma práxis pedagógica, veiculando temas da Teoria da Literatura, da Literatura Brasileira e da História da Literatura. Por sua vez, esta prática mobiliza também a elaboração dos textos ensaísticos. Ao responder a uma pergunta de Anazildo Vasconcelos da Silva sobre os livros *Análise estrutural da narrativa* (1972) e *Música popular e moderna poesia brasileira* (1ª. edição: 1977; 4ª. edição: 2004), Affonso Romano declara: "Esses foram livros que resultaram dessa prática pedagógica e antes de tudo, chance de eu esclarecer para mim mesmo certas coisas." (SANT'ANNA, 2001, p. 2) E, em outro trecho, falando sobre sua produção ensaística ressalta:

> Esses textos são dos tempos épicos em que na PUC tentei reunir um grupo para repensar a literatura brasileira e a teoria. Sempre achei que ficar só no blá-blá-blá era uma limitação. Importante era partir para a análise concreta

> dos textos. Naquela época, havia uma escassez de trabalhos desse gênero. [...] Então, tentei isto. Juntar teoria & prática. (SANT'ANNA, 2001, p. 1-2)

Ainda que a produção literária de Sant'Anna seja anterior às demais publicações teórico-críticas, o conjunto de poemas publicado em 1975 é gerado no bojo das questões que atormentam esse intelectual ao transitar por um labirinto de linguagens. A opção pelo jogo paratextual e intertextual na construção de *Poesia sobre poesia* parece se constituir na possibilidade do poeta encontrar uma saída para os seu desconforto diante dessa proliferação de discursos, de concepções, conjugando todos esses elementos em um mesmo espaço textual. Já foi registrado anteriormente como as notas 5 e 6 de "O poeta se confessa enfastiado de sua profissão" explicitam referências a posturas teóricas do *new criticism* e da fenomenologia da obra literária. Muitas outras alusões poderiam ser anotadas, como: Gestalt, teorizações da poesia concreta, a teoria da palavra em liberdade de Marinetti, a enumeração caótica de Leo Spitzer, a referência constante à Psicanálise, à teoria da informação, relação exaustiva de nomes de autores e de livros das mais variadas áreas etc.

O conhecimento da historiografia literária é também acionado em diversos trechos, mobilizando procedimentos distintos: demonstra-se grande familiaridade com a tradição literária a partir do repertório de obras e autores citados, ou procede-se a um levantamento de movimentos literários e das vanguardas artísticas do século XX, como se pode perceber em uma das estrofes do "Poema didático em três níveis":

> [...] E não me agradando, me contradizendo e repetindo,
> Metafórico e confuso,
> cheio de *invenções*, *tendências*, e na *práxis* estranha
> de *processos*, des/caído no *sanglot long des violons*
> de rua, eu que lá ia hoje volto ao sempre poema
> e descubro a aporia:
> - porta aberta e celestina por onde me embriago
> E me liberto.
> (SANT'ANNA, 2004a, p. 133, grifo do autor)

O fragmento é bastante cifrado e o destaque conferido a determinadas palavras é dado pelo próprio Affonso Romano. Além de estarem grafadas em itálico, as palavras "invenções", "tendências", "práxis", "processos", "sanglots long des violons de rua" e "aporia" vêm acompanhadas de notas explicativas, esclarecendo-se por intermédio desses

paratextos o significado de cada uma delas. Transcrevo aleatoriamente uma das notas – escolho a nota mais sintética – para exemplificar como elas suplementam as palavras destacadas no sentido de elucidarem a apropriação que o poeta efetua de movimentos da história da literatura e da poesia brasileira do século XX. A nota 12, inserida acima da palavra "processos", diz: "12. Alusão ao grupo *Poema Processo* (1967) que apela para uma poesia mais semiótica, chegando a abolir a palavra." (SANT'ANNA, 2004a, p. 139)

"Invenções" e "tendências" (notas 9 e 10) são referências a duas revistas literárias: *Invenção* e *Tendência*, a primeira, surgida em 1962, sob a responsabilidade dos poetas concretistas de São Paulo. A segunda aparece em 1957, em Minas Gerais, reunindo um grupo de escritores que defendiam uma literatura nacionalista, como Affonso Ávila, Rui Mourão, Fábio Lucas etc. Já a expressão "sanglots long des violons" é uma apropriação de um verso do poeta francês Verlaine, logo seguida de "rua" (nota 13), numa alusão ao grupo Violão de rua**,** que reunia os poetas Vinicius de Moraes, Cassiano Ricardo, Geir Campos, Paulo Mendes Campos, Ferreira Gullar e o próprio Affonso Romano.

Nova referência a Violão de rua, que é também o nome de uma publicação do grupo, aparece no mesmo poema através dos versos: "Em verdade vos digo: / por quase 20 anos a poesia nacional / racional curtiu prisão de ventre / até que sobreveio a diarreia (30) nos violões e rua." (SANT'ANNA, 2004a, p. 135) E na nota 30 declara-se:

> Ferreira Gullar tem um poema no *Violão de Rua* (1962), que não é lá uma obra-prima de invenção formal, mas que, segundo ele mesmo, introduz na poesia nacional a palavra "diarreia". Transpondo: foi isto mesmo que aconteceu diante de tanta prisão de ventre forjada pelas vanguardas formalistas. (SANT'ANNA, 2004a, p. 141)

A preocupação com as vanguardas poéticas caracteriza fortemente a atuação do intelectual Affonso Romano de Sant'Anna e constantemente esta problemática invade o cenário de *Poesia sobre poesia*. "A morte cíclica da poesia, o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais" (SANT'ANNA, 2004a, p. 124) ironicamente aponta para a morte da poesia, para o questionamento das vanguardas do século XX, para a crise da linguagem lírica. Discutir esta crise tornou-se um dos investimentos intelectuais de Sant'Anna, com repercussão no panorama

literário e cultural dos anos 1970, através da realização de uma série de eventos denominados de Expoesia. Em "A morte cíclica da poesia...", encontra-se um registro desse acontecimento:

> Hoje, em vez de pô-la em verso,
> (por profissão) do verso a vou tirar,
> Não só dos meus, mas de quantos
> passo a ler e a me exemplar.
> Assim o desempregado poeta (27) expõe
> A expoesia (28) no chão do altar.
> (SANT'ANNA, 2004a, p. 134)

A nota 27 refere-se a uma publicação do autor quando ainda era estudante, um ensaio de 1962 sobre a situação do poeta na sociedade burguesa: "O desemprego do poeta". A nota 28 explicita:

> **28.** Referência à Expoesia 1 e à Expoesia 2 realizadas respectivamente na PUC (out.1973) e Curitiba (nov./dez. 1973), que deram uma visão mais real da poesia brasileira, articulando, sem qualquer censura estética, todo e qualquer tipo de poesia que se assinasse como tal. Foram assim reunidas todas as correntes poéticas desde 1945. (SANT'ANNA, 2004a, p. 140-141)

A Expoesia I, a princípio, pretendia ser apenas uma ilustração para as questões desenvolvidas em um curso ministrado por Affonso Romano no Programa de Pós-Graduação da PUC, em 1973, porém, terminou constituindo-se em um marco cultural importante em contexto de repressão política, reunindo diversos grupos de poesia – Neoconcretismo, Práxis, Tendência, Violão de rua, Poema processo, Geração 45. Contou com uma exposição da poesia concreta alemã, da moderna poesia brasileira e portuguesa, acolhendo todo tipo de poesia visual, sonora e escrita. Dentre os inúmeros participantes da Expoesia I, encontram-se João Cabral de Melo Neto, Chico Buarque de Holanda, Gilberto Gil, Jards Macalé, com a presença de mais de mil participantes.

Pode-se considerar este evento como um dos marcos do processo de declínio da arte e ascensão da cultura no Brasil ou, talvez, de democratização da arte e da cultura no Brasil, pois a sua proposta adotava outras perspectivas de definição da poesia e da arte. Nesse sentido, o evento está inserido na concepção acadêmica e institucional inovadora da PUC/RJ daquela época, vez que esta instituição de ensino promoveu diversos encontros de professores de Literatura para discutir questões

literárias e culturais, rompendo com uma tradição de saber que se efetuava de forma dicotômica e excludente. Como foi explicitado anteriormente, naquela época, atuavam na PUC intelectuais com uma formação díspar, oriundos de diversificadas procedências geográficas e institucionais, como Silviano Santiago, Luiz Costa Lima, Dirce Riedel e o próprio Affonso Romano de Sant'Anna.

O repertório de textos expostos na Expoesia I abrigava categorias variadas de produção literária: dos poemas ingênuos e românticos, até os mais sofisticados objetos de vanguarda; desde a poesia já canonizada pela academia, até a literatura de cordel nordestina (nos idos dos anos 1970, o cordel não fazia parte da academia). Como acontecimento singular, a Expoesia rompeu com uma tradição elitista que separava a "boa poesia" da "má poesia", questionando os conceitos de estético, vanguarda e arte. A partir desses aspectos, pode-se entender o significado do título do poema "A morte cíclica da poesia...", na medida em que a anunciada morte diz respeito ao deslocamento de vários preconceitos literários e culturais, e à ruptura com determinadas concepções da lírica já estratificadas historicamente.

A Expoesia anunciava ainda o rompimento das fronteiras entre poesia e música popular, temática que é desenvolvida na coletânea de ensaios sobre *Música popular e moderna poesia brasileira* (2009c). Ao se realizar no espaço da academia, este evento propiciou a fusão dos diversos espaços culturais na busca de uma alternativa ou, pelo menos, de uma interpretação para alguns impasses da cultura brasileira naquele período. A Expoesia mobilizava então forças de democratização da arte e da cultura que já se anunciavam no cenário institucional brasileiro cuja demarcação temporal efetuada por Silviano Santiago (1998), no seu ensaio "Democratização no Brasil: declínio da arte, ascensão da cultura", são os anos compreendidos entre 1979 e 1981. É necessário esclarecer que estas forças de democratização do saber, mobilizadas naquele acontecimento da PUC, não correspondem efetivamente ao processo de democratização política do país.

É assim no âmbito deste contexto de democratização da arte e da cultura, de quebra de determinados pressupostos que sustentam ordens fixas e dicotômicas, contexto de trânsitos, diluição de fronteiras e migrações – geográficas, institucionais e discursivas – que os textos de Affonso Romano de Sant'Anna podem ser lidos. Na sua produção

literária, vários textos deflagram uma preocupação com o quem, o onde, o como e o quando da atividade poética, como se pode ler em "A grande fala do índio guarani": "Onde leria eu os poemas do meu tempo? [...] onde se inscreveria o escuso texto do meu tempo? [...] Como leria eu os poemas do meu tempo?" (SANT'ANNA, 2004b, p. 175, p. 177, p. 181) – indagações que apontam para uma postura reflexiva que se introduz no espaço poético, com o abrandamento dos traços expressivos caracterizam o texto lírico, mas estabelecendo forte vinculação da literatura com seu momento histórico e social. Esta vinculação traduz uma marca importante da atuação do intelectual Affonso Romano de Sant'Anna: o desejo de estar sempre inserido em seu tempo. Por isso, a busca incessante de novos territórios linguísticos, novos suportes para figuração de suas identidades, transitando hoje pelo cyberespaço, construindo avatares e disseminando imagens: figurações de um eu fragmentado e múltiplo[2].

Referências

BAKHTIN, M. Problemas da poética de Dostoievski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da* lírica moderna: da metade do século 19 à metade do século 20. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOISEL, E. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, E. L. (Org.) *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo; Belo Horizonte: Ed. UFMG. (Intelectuais do Brasil) p. 143-170, 2008.

MORICONI, Í. *Ana Cristina César:* o sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1996. (Perfis do Rio, 14).

SANT'ANNA, A. R. de. *Poesia sobre poesia.* Rio de Janeiro: Imago, 1975.

SANT'ANNA, A. R. de. *A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas:* (Moderno Popol Vuh). Rio de Janeiro: Summus Editorial, 1978.

SANT'ANNA, A. R. de. Poesia sobre poesia. In: SANT'ANNA, A. R. de *Poesia reunida:* 1965-1999: volume 1. Porto Alegre: L&PM, 2004a. p. 98-173.

[2] Este é o tema das reflexões de Priscylla Alves Campos, na sua dissertação *Fragmentos de um sujeito no cyberespaço* (2011), Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia.

SANT'ANNA, A. R. de. A grande fala do índio guarani perdido na história e outras derrotas. In: SANT'ANNA, A. R. de *Poesia reunida:* 1965-1999: volume 1 Porto Alegre: L&PM, 2004b. v. 1. p. 174-233.

SANT'ANNA, A. R. de. Entrevista concedida a Anazildo Vasconcelos da Silva. *Linha de Pesquisa: Revista de Letras da Universidade Veiga de Almeida*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p.1-9, abr. 2001

SANT'ANNA, A. R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira.* Petrópolis: Vozes, 1977.

SANT'ANNA, A. R. de. *Música popular e moderna poesia brasileira.* 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Landmark, 2004c.

SANT'ANNA, A. R.. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1973.

SANT'ANNA, A. R. *O Canibalismo amoroso;* o desejo e a interdição do desejo em nossa cultura através da poesia. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SANTIAGO, S.. Epílogo em 1ª. pessoa: eu & as galinhas-d'Angola. In: SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre:* crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

SANTIAGO, S. Democratização no Brasil – 1979-1981 (Cultura versus Arte). In: ANTELO, R.; CAMARGO, M. L.; ALMEIDA, T. V. (Org.). *Declínio da arte, ascensão da cultura.* Florianópolis: ABRALIC: Letras Contemporâneas, 1998.

SOUZA, E. O espaço nômade do saber. In: *Critica cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p. 39-46.

VALÉRY, P. Situação de Baudelaire. In: Valéry, Paul. *Variedades.* São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 25.

Sob o céu de Samarcanda: memória e poesia nos múltiplos de Ruy Espinheira Filho

Gabriela Lopes Vasconcelos de Andrade

O texto em questão, "*Sob o céu de Samarcanda*: memória e poesia nos múltiplos de Ruy Espinheira Filho", aborda o livro de poemas *Sob o céu de Samarcanda* (2009a), através da escolha do léxico e das imagens poéticas em seus textos. Ao mesmo tempo, o trabalho procura entrelaçar o texto teórico *Forma & alumbramento – Poética e poesia em Manuel Bandeira* (2004), no intuito de perceber a atividade múltipla de Ruy como um poeta, jornalista, teórico e professor de Literatura. A forma e o alumbramento são aspectos do fazer poético e a análise da poesia perpassa por suas argumentações pessoais, o fazer literário e a eleição de um cânone pessoal como referência dentro dessa produção poética de um poeta na contramão da contemporaneidade. Ante os estudos literários vigentes, o poeta prefere a experiência empírica da literatura como paradigma. A partir disso, este ensaio propõe-se a analisar as marcas, no texto poético de Ruy Espinheira Filho, de suas concepções sobre poesia e as escolhas que delineiam sua filiação literária através do fio condutor da memória.

> [...] por isso ele escreve
> porque só importa
> que ele escreva
> por causa do que em si arde.
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 60)

O trecho do poema "Carta" do livro *Sob o céu de Samarcanda,* revela um desejo, uma vontade involuntária do subconsciente em escrever: o ato da escrita em si movido por uma necessidade de realizá-lo.

Espinheira Filho constrói uma imagem poética de algo que traduz a inspiração, justamente esse ardor citado.

Durante todo o poema, existe um louvor ao ato de escrever, não o objeto carta em si, mas uma ode a qualquer produção com as palavras de ordem criativa:

> porque não importa
> que não chegue
> porque só importa que ele
> escreva
> escreva escreva escreva
> para decantar um pouco
> não a alma do vinho
> mas a sua própria.
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 59)

O autor utiliza o recurso da metalinguagem para repensar a própria subjetividade da escrita, da relação do autor no momento da sua produção com o seu ato de escrever. Ainda, se infere a questão da mistura de gêneros, trazendo a escrita de uma carta que chegará a tal leitor. No entanto, não se escreve pensando nesse leitor, mas sim pela necessidade, e se produz um poema com nome "Carta", destinado falsamente a um objeto amoroso, exemplificando o desejo da escrita independente de seus fins. Há um hibridismo de gêneros ao trazer um aspecto narrativo no poema lírico, brincando com a ideia de ser uma carta, uma carta que escreve sobre ser poeta e seu ardor pela escrita.

O fazer poético por aspirações e inspirações vinculado ao ideal moderno de ser poeta, está presente na obra teórica de Ruy Espinheira Filho. Atuando como múltiplo, isto é, com várias faces dentro de uma produção literária: professor, teórico, poeta, crítico e jornalista, o autor, nesta diversidade, apresenta-se como um poeta na contramão, afastando-se das teorias e privilegiando o contato empírico com a literatura. Afirma Antonia Torreão Herrera, em seu texto "A lírica de Ruy Espinheira e suas interseções", que há contraposição do poeta Ruy Espinheira Filho ao concretismo e à poesia práxis, às novas teorias dos pós-estruturalistas e, ainda, aos estudos culturais, como destaca: "Ruy adota e reproduz os postulados do modernismo, colocando-se na contramão das inovações contemporâneas e defendendo a essencialidade

da poesia conseguida pelo labor e inspiração". (HERRERA, 2006, p. 3-4)

O autor privilegia o estudo e análise da literatura por si mesma. A sua obra teórica *Forma & alumbramento – Poética e poesia de Manuel Bandeira* disserta sobre o fazer poético proveniente da inspiração e do uso da forma como um suporte da construção literária. O poeta Espinheira Filho defende a qualificação da literatura, boa ou ruim, colocando em pauta sua exaltação à poesia de Manuel Bandeira, sendo considerado por ele o representante máximo dessa literatura, além de outros autores como Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade, Cecília Meireles e Vinicius de Moraes eleitos como seu cânone pessoal.

Em *Forma & alumbramento – Poética e poesia de Manuel Bandeira*, podem se destacar três questões sobre suas concepções de poesia que atravessam a lírica do autor: o pensamento sobre o papel do poeta, o alumbramento da arte como um ato empírico e a forma.

O pensamento sobre questões como poeta, a arte e o autor perpassam entre o subversivo e o tradicional. Contrapondo-se às teorias contemporâneas, Ruy realiza um resgate clássico ao pensar na produção artística como um dom. Não existem escolhas e sim um determinismo de nascer artista, como explicita Herrera (2006, p. 4): "[...] a força da poética de Ruy Espinheira, para quem a poesia deve estar motivada pela experiência, pelo conhecimento da técnica, pelo ritmo pessoal e, principalmente, porque se é poeta por se estar fadado a sê-lo".

O poema "Carta", supracitado, fala dessa transformação da vivência do indivíduo em poesia. Conforme o recorte dessa questão, em *Forma & alumbramento – Poética e poesia de Manuel Bandeira:*

> Não há nenhuma novidade em um artista dizer que se tornou artista por não ter vocação para nada. Já vimos que se tornou não faz sentido, já que a condição de artista antecede a tudo – e talvez por isso tanto se fale em ausência de uma vocação, a qual significa mais a constatação de uma determinada habilidade do que uma fatalidade. Tal constatação, para o artista, é problemática, pois a arte não é uma inclinação, uma tendência – mas uma essencialidade, que independe de desejos e opções, permanecendo um enigma jamais redutível à decifração pela lucidez intelectual, muito mais forte e acima do que jamais poderia ser qualquer decisão de vontade. (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 27-28)

A arte é vista como algo divino, inexplicável, que uma teorização obsessiva da literatura não dá conta. Ruy faz uma crítica ao pensamento acadêmico que prioriza muitas vezes o texto argumentativo em detrimento da literatura em si. Ao mesmo tempo, repensa a problemática dos Estudos Culturais que democratizam a arte ou transformam-na em artesanato, em busca de uma eterna inclusão, deixando de lado a estética das palavras. Contrapondo-se à produção teórica acadêmica, o autor privilegia justamente a ideia de vivência, na produção de personagens, histórias e imagens poéticas através daquilo que o poeta vê e experimenta, e também, aquilo que lê. É um ato natural o poeta resgatar suas experiências de vida e suas leituras para compor sua poética, ficcionalizando e recontando a sua própria vida. Assim, Espinheira Filho afirma:

> […] - e acreditam que arte é uma espécie de artimanha feita fora da vida, não sabendo que arte e vida se confundem, que são uma coisa só – por mais que queiramos ver apenas truques, ficções, personas, máscaras [...] É a poesia que, como já foi dito aqui, remete ao poeta, ao homem, à experiência humana, mesmo quando aborda temas sociais ou outros aparentemente exteriores. (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 19, p. 55)

A subjetividade do poeta ao trazer suas leituras de mundo para a literatura, transformando esteticamente as palavras, é o alumbramento citado na obra de Ruy Espinheira Filho. Essa arte e vida que se confundem com uma experiência humana universal é o pensar poético inerente ao poeta. E como diz o próprio título, *Forma & alumbramento*, a inspiração poética é vinculada a uma forma que lhe auxilia em sua prática, é o molde do ritmo, da sonoridade e da estética das palavras. Não exatamente a métrica, mas sim, a forma como um ritmo.

Octavio Paz (1982), em *O arco e a lira*, aponta o "Ritmo como condição do poema", justamente ao falar do verso livre. Diz ainda da necessidade da própria língua de criar uma sonoridade estética, diferenciando a poesia da prosa, classificando o metro por si mesmo como uma medida vazia de sentido e que apenas se produz a poesia vinculada ao ritmo, imagem e sentido. Nesta direção, diz Ruy Espinheira:

> É evidente que a culpa não cabia, nem cabe, ao verso livre – mas ao equívoco de certas pessoas. Que um dia também julgaram que fazer poesia era – simplesmente – metrificar e rimar. Metrificava-se e rimava-se – e eis a poesia […] o verso livre 'é justamente aquisição de ritmos pessoais', e que está claro que 'se saímos da impersonalização das métricas tradicionais, não é para

> substituir um encanto socializador por um vácuo individual', concluindo que o verso livre 'é uma vitória do individualismo'. (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 40)

Exatamente esses ritmos pessoais são a forma de expressão do alumbramento, voltado para o subjetivo. A forma é a harmonia na composição da poesia, não algo que limita a sua produção. Assim, continua o autor:

> […] toda arte é *forma*, mas quando a forma é transformada em *fôrma* a arte sucumbe: vira formalismo [...] A criação, assim, torna-se inviável – porque o poeta deixara de ser criador (de sua beleza) para se transformar em serviçal de uma Beleza importa pela escola para a qual o fim não era produto da criação, a poesia – mas o meio. (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 126-127)

Os trechos, retirados de *Forma & alumbramento,* funcionam não apenas como análise da obra de Manuel Bandeira como também a de Ruy Espinheira Filho. É possível observar, a partir da leitura de *Sob o céu de Samarcanda,* o lugar da criação do poeta como já foi citado no poema "Carta", em que o eu-lírico representa a necessidade de escrever, traduzindo no poema a sensação do próprio autor ao escrever sua poesia.

Outro ponto de interseção do teórico com o poeta é a questão da forma. No livro de poesias são encontrados diversos poemas de verso livre como o próprio "Carta", demarcando a discussão modernista e a eleição dos autores de Ruy Espinheira Filho, ao mesmo tempo revelando na prática o uso do ritmo e da harmonia na construção poética. As poesias denominadas de canções também resgatam o ritmo e a rima, vinculadas à ideia de sonoridade da música e todas em quatro estrofes de quatro versos. Além disso, observa-se a predileção por sonetos metrificados e rimados.

A apresentação de diversos sonetos indica mais uma aproximação com Manuel Bandeira. O próprio Espinheira Filho diz sobre o poeta Manuel Bandeira: um dos maiores sonetistas da poesia brasileira. Sua escolha e uso de tais ferramentas de escritas e estilos o aproximam.

> Os pensamentos e as emoções de Manuel Bandeira são os nossos pensamentos e emoções, e expressos da maneira mais direta e simples de que a poesia é capaz. […] Com ele nos embalávamos, nos alumbrávamos, nos comovíamos – e nos assombrávamos nas sombras implacáveis da morte. […] Morte

> que acabou não sendo uma, mas – pelo menos – três: a da juventude, a da maturidade, a da velhice. (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 191)

O fragmento traz a voz do próprio autor sobre sua aproximação com Bandeira ao afirmar "são os nossos pensamentos". (ESPINHEIRA FILHO, 2004, p. 191) Trata-se do diálogo do seu arcabouço de leitura, suas referências, o que é possível inferir na subjetividade empírica da produção poética. Afinal, a leitura e os estudos também fazem parte da vivência do sujeito, fonte do alumbramento poético. São leituras de mundo e o alumbramento é o resgate dessas referências da vida: a memória.

A memória da leitura e a memória da vivência se relacionam no eixo temático da poesia de Ruy Espinheira Filho. Em uma entrevista de Luciano Lanzilotti, o próprio autor afirma essa importância e necessidade de se falar da memória: "Enfim, escrevo com o que há de mais forte em mim: o sentimento do efêmero e a memória. Que é o que somos todos nós: a nossa memória. O nosso passado". (ESPINHEIRA FILHO, 2009b, p. 2)

E então afirma a memória como um ato ficcional de criação, voltando para a questão da ficcionalização citada anteriormente e, assim, compõe a imagem de eterno movimento e inovação da memória no ato de criar, como reafirma na entrevista: "a memória é uma contadora de histórias, muito mais um oceano em movimento do que uma pintura". (ESPINHEIRA FILHO, 2009b, p. 7)

Os alumbramentos de Bandeira também são alumbramentos de Ruy e a memória permeia as duas líricas, assim como a melancolia da morte e do amor. Em *Sob o céu de Samarcanda*, existe o resgate da memória da juventude, da maturidade e da velhice, muitas vezes representada em um mesmo léxico dessa reminiscência de vida.

Os poemas em análise trazem como eixo principal a memória, as referências da filiação literária do autor, não só a Manuel Bandeira, mas a outros poetas vinculados ao Modernismo, além de abordar a questão da forma: verso livre, canções e sonetos.

O primeiro desse recorte é "Canção de sonho e lembrança". Como o próprio título já afirma, tratará de um caráter onírico da memória vinculada à infância, ao primeiro momento da vida a partir do uso de palavras que retratem essa imagem. É uma canção com sua sonoridade

rítmica e rimas construindo uma harmonia com as imagens dessa lembrança.

> O poema inicia com a ambiguidade da memória como um sonho:
> Essa tarde lembra um sonho
> que é um sonho que me lembra.
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 34)

Iguala aqui o lugar instável da memória como uma criação fictícia e passível de modificações, sonhos não são reais, no entanto, são pedaços de subconsciente. Transpor a ideia de lembrar ao imaginário do sonho é colocar a memória como uma recriação constante, um lugar da saudade de tempos perfeitos em outrora, pois é um "sonho que me lembra" (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 34) outros tempos que foram como sonhos.

A partir desses primeiros versos, as imagens dessa lembrança vão surgindo, montando um lugar preenchido pela infância, pelo verão e por uma vida mítica e completa neste paraíso. A canção realiza um resgate da própria infância do autor em Jequié e em Poções. A escolha de palavras e ritmos reconstroem a imagem de menino e de vida em um interior, sempre despertando o sentimento de perda daquele lugar e da liberdade de se brincar ao ar livre.

Os versos subsequentes "céus rasgados de janeiro/ velhas canções de dezembro" (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 34) remetem imediatamente ao período de verão e férias, sempre com um caráter sofrido nesse lembrar representado pelo léxico de rasgados e de velho, longínquo. Na estrofe seguinte, a lembrança perpassa pelo próprio eu-lírico, sonha-se com um rio e esse rio com o menino: "[...] um menino/ feito de água e de frio". (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 34)

A imagem imediatamente diz da brincadeira do menino com a água: brincar com o rio é a celebração da vida, e aquele menino é feito de vida dentro dessa infância que permite a brincadeira. A própria possibilidade de tomar banho em um rio afirma a ideia da releitura da infância do autor em uma cidade do interior e os versos subsequentes do poema confirmam o resgate desse lugar de contato com a terra – "feito de nuvens, campinas". (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 34)

A melancolia de lembrar-se, constituída no início, ao demarcar o tempo, volta a essa estrofe ao pensar na finitude dessa infância:

anterior ao adeus,
cintilando de si mesmo,
rincando de espuma e Deus
(ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 34)

A imagem do menino e do rio é marcada então por um tempo que já se perdeu e só existe na reminiscência. O menino é uma lembrança de força mítica de felicidade, o cintilar em si mesmo é a plenitude em brincar e ser apenas esse ser em contato com seu mundo onírico e completo, em que se brinca com a água, a espuma (do mar) e se brinca de ser Deus, porque, dentro do universo das campinas, rio e mar, monta-se o lugar do brincar em que o menino é soberano e entende o seu próprio meio.

O léxico se repete, montando novamente o cenário de imagens, sentidos, texturas, cheiros da infância "Menino, rio, nuvens, tarde/ cheirando a terra e jasmim [marcados como um sonho de brilhantismo e plenitude] sonho que cintila e arde". (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 34, p. 60) A ardência do sonho remete à mesma ardência do poema "Carta" – a infância aqui é a inspiração que leva ao desejo e a necessidade de escrita.

E assim termina fechando o tom melancólico de todo o texto: "no azul de lembrar-se de mim". O azul fecha o poema demarcando a melancolia como imagem de cinema. O cenário possui uma cor melancólica e representativa do onírico como se constrói dentro das paletas de cores de uma imagem física dentro dessa imagem poética.

O poema como um todo é construído como montagem de uma foto ou um filme. O ritmo e a textura montam uma espécie de narrativa, a qual conta uma história da lembrança implícita desse menino e das imagens de sua infância. Octavio Paz diz da poesia que: "Ritmo, imagem e significado apresentam-se simultaneamente numa unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso" (PAZ, 1982, p. 84-85) – e "Canção de sonho e lembrança" vincula-se a essa ideia contemporânea de poesia como imagens em movimentos, como um filme, demarcando esse lugar contemporâneo de Ruy Espinheira Filho (2009a) que cria filmes com sua estética das palavras com o tom melancólico da memória. O segundo poema a ser analisado é o "Soneto de velhice e almas". Diferente do poema anterior, que é marcado pela memória da finitude

de uma infância, esse poema em forma de soneto pensa sobre o cansaço, envelhecimento e finitude da vida.

O soneto inicia problematizando o envelhecimento não apenas do corpo, como da alma. É o cansaço existencialista através da imagem de uma necessidade de dormir, descansar o espírito:

> Também no corpo, sim. Mas sobretudo
> é na alma que me sinto envelhecer.
> Ouço-a cantar canções de adormecer
> e me parece que, por fim, já tudo
> está cumprido
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 156)

A imagem das canções de adormecer aparece como um acalanto e um chamado à morte, ao descanso eterno de quem viu e viveu o suficiente.

O poema então vai ganhando um tom ainda mais melancólico, característico da obra de Espinheira Filho, quando se eliminam perspectivas de futuro por conta dessa velhice e fadiga de viver, como se entrasse em estado de letargia da própria vida através do uso da imagem de uma noite eterna:

> [...] se foi. Não há futuros. Vai descer
> logo a noite absoluta sobre tudo
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 156)

O segundo momento do poema, as duas últimas estrofes, mudam o tom de tristeza do texto para um fortalecimento do eu-lírico em relação à própria vida. E em saudação, continua relatando a multiplicidade da própria alma, pois ser humano é constituir-se de várias possibilidades, é ser múltiplo e, no caso, possuir várias almas e várias essências.

> Mas, felizmente, a lama que me fala
> não é a única no meu enredo.
> Visto-me de outra, e a anterior se cala
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 156)

São almas e faces do sujeito que se sobrepõem em prol dos desejos do indivíduo. Essa variedade de vontade e de almas colocadas pelo autor no poema relaciona-se com o próprio papel de múltiplos citado

anteriormente. O poeta, o crítico, o teórico, o pai, o filho e o menino são as várias partes e as várias almas de Ruy Espinheira Filho.

> E assim continua:
> E, de alma nova, sou diverso, ledo,
> ouvindo a voz serena que me fala
> que para adormecer ainda é cedo
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 156)

A canção agora se transforma, marcando com ritmo o esforço e o querer mais. É a voz agora que traz o eu lírico para a vida: sim, na velhice ainda há mais o que viver, ainda existe espaço para ser poeta. Retomando a imagem anterior, a noite ainda não veio.

Outro ponto relevante do poema é perceber a filiação literária no próprio texto. A primeira referência bem explícita é a citação de Mário de Andrade na epígrafe retirada do *Jornal Comércio:* "Todo homem [...] cria dentro de si um corimbo de almas diferentes". (ANDRADE apud ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 156) A imagem de Mário de Andrade de um corimbo, um conjunto de flores, um espaço delicado em que se encontram as almas, almas diferentes, é complementar à própria construção do soneto. A sobreposição de almas equivale às variadas vontades em ser, no caso, a possibilidade de ser eternamente múltiplo.

Já a segunda referência, o poema "Motivo", de Cecília Meireles, acontece de forma implícita, até porque os dois poemas se relacionam enquanto temática e perspectiva. Cecília escreve sobre a importância de um momento eterno do ato de criar, aquele momento, através da imagem da canção como o lugar da poesia e da criação: "Eu canto porque o instante existe / e a minha vida está completa". (MEIRELES, 1987, p. 81) Termina:

> Sei que canto. E a canção é tudo.
> Tem sangue eterno a asa ritmada.
> E um dia sei que estarei mudo:
> - mais nada.
> (MEIRELES, 1987, p. 81)

Ruy Espinheira Filho retoma a imagem da morte no verso de Cecília Meireles, demarcando um momento da sua vida, a velhice, e seu estado de criação cansado:

> e me parece que, por fim, já tudo
> está cumprido. Em breve serei mudo,
> e surdo, e cego […]
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 156)

No entanto, a paródia de Ruy Espinheira do poema "Motivo" rompe com a própria finitude da vida, ao afirmar um último sopro de vida e voltar a criar, voltar a viver:

> E, de alma nova, sou diverso, ledo,
> ouvindo a voz serena que me fala
> que para adormecer ainda é cedo.
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 156)

Ao retomar o aspecto de Ruy Espinheira Filho representar um perfil múltiplo em que as diversas áreas de atuação do autor inter-relacionam-se, é preciso perceber que esta interseção está justamente no entrelugar entre sua produção textual e a de Manoel Bandeira. Analisando a obra e poesia de Bandeira pelos aspectos citados anteriormente no texto, tais como: o papel do poeta e da literatura, arte como uma consequência da experiência de vida e a forma – Espinheira Filho está teorizando como se realiza a escrita subjetiva de qualquer poeta, inclusive a sua poesia. Isto é, a teoria que descreve sobre Manuel Bandeira aparece em *Sob o céu de Samarcanda* através destas concepções sobre literatura, como a necessidade de escrita inerente ao poeta demostrada no poema "Carta", do catalizador da memória como inspiração e da escolha de um cânone pessoal de referência de leitura, aspectos que provocam o trânsito entre a tríplice teórico, poeta e crítico.

Além do poema "Carta" e das reflexões sobre a memória como fonte da escrita de Bandeira, trazidas como temática nos poemas analisados "Canção de sonho e lembrança" e "Soneto de velhice e almas", existem outros poemas que demonstram essa interseção dos papéis múltiplos do autor no livro.

A poesia "O poeta e o seu leitor" traz uma reflexão sobre o leitor e a experiência de leitura. Neste texto, fica claro o papel de teórico de Ruy Espinheira Filho quando aborda o ato de leitura como uma experiência de construção do sujeito e mutável de acordo com o contexto da leitura. O que é retratado é o momento em que o texto perde a sua significação, não pelo conteúdo em si, mas pela mudança nas concepções de quem

está lendo. O leitor é representado como um indivíduo ativo na composição do sentido do texto, como demonstra o trecho final:

> Por mais que releia o livro,
> não vejo o que vi ali.
>
> Terá mudado o poeta,
> ou me enganei no que li?
>
> Não, não mudou o poeta,
> nem me enganei no que li […]
>
> é que o leitor do poeta
> foi um que em mim já perdi.
> (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 123-124)

Outro aspecto teórico revelado no final do poema sobre essa questão é a ideia de um leitor ideal. Nos últimos versos, conclui que o autor escreve idealizando uma resposta e um sentido para o texto escrito, no entanto, o poema ressalta que o contexto de leitura e as interpretações do leitor ultrapassam essa expectativa e recepção. Ao fim, o que Ruy Espinheira propõe com "O poeta e seu leitor" é uma teoria da recepção do texto literário, fazendo um híbrido do que acredita como teoria em relação ao ato de leitura e transforma em tema para a produção lírica.

Outro poema que se relaciona com o lugar de múltiplo de Ruy Espinheira Filho é o "Poema para Henrique Marques Samyn, que se impressionou com a tristeza e a morte em minha poesia", mas é a posição de crítico que interfere no poeta neste caso. O texto é uma resposta à opinião de Henrique Samyn sobre a obra de Espinheira Filho. Samyn é doutor em Literatura Comparada e possui uma página na internet de crítica literária que usou para comentar diversas vezes sobre o trabalho do autor e da melancolia da poética de Ruy.

A partir disso, Ruy Espinheira Filho faz uma poesia para afirmar-se enquanto crítico e conhecedor da literatura para questionar as considerações sobre poesia. Assim, em tom irônico, descreve seu conhecimento do cânone e das temáticas da literatura, afinal, tristeza e morte são temas recorrentes e consagrados, terminando por se comparar com poetas como Drummond e Camões:

Triste não sou. Apenas fico triste,
às vezes. As tristezas que em mim viste,

até que são modestas. Há monções
de tristezas geniais – como em Camões,

por exemplo; como em Manuel Bandeira,
de triste estrela quase a vida inteira.

Não esquecer Drummond, que tanto quis
a vida, o amor... […]
(ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 161)

No fim, o autor satiriza o posicionamento de Samyn (e de qualquer outro crítico) como apressado e parcial, ao afirmar: "não adianta apressar sua lida, / pois só vamos morrer no fim da vida..." (ESPINHEIRA FILHO, 2009a, p. 162) A morte apresenta-se como um equívoco, o esgotamento do sentido e das possibilidades da poesia, uma definição antecipada antes de realmente ler, interpretar e viver a literatura. O múltiplo do professor de literatura também aparece nesta poesia ao trazer uma linguagem explicativa e ilustrativa do cânone literário.

Ruy Espinheira Filho, na entrevista com Luciano Lanzillotti, diz: "Se, como você diz, há aspectos pós-modernos em minha obra, gostaria muito de saber quais são – e certamente demonstrarei que são apenas coisas de meu tempo e de minha vida, anteriores, ambos, a essa moda". (ESPINHEIRA FILHO, 2009b, p. 5)

Como o próprio autor afirma, suas concepções teóricas e poéticas são aspectos representativos de seu tempo e de sua memória, suas referências de leitura e de vida, muitas vezes, posicionando-se como modernista, e esses aspectos aparecem em todas as suas áreas de atuação. E por mais modernista, moderno ou saudosista que Ruy se afirme, ele está inserido em sua época de vivência. Intencionalmente ou não, o autor, apesar de seu discurso, possui traços alinhados com a produção literária contemporânea e de todo o tempo, tais como: a ficcionalização de si, a problematização da memória, do múltiplo, da metalinguagem, de pensar a criação, de construir seus textos com base em referências.

Assim, estar *Sob o céu de Samarcanda* é ressignificar a memória e subjetivar o tempo. A lírica torna-se o transcorrer não linear da história.

A poesia em Samarcanda é, independente das controvérsias, plenamente poesia.

Referências

ESPINHEIRA FILHO, R. *Forma & Alumbramento*: Poética e poesia em Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: José Olympio; Academia Bahiana de Letras, 2004.

ESPINHEIRA FILHO, R. *Sob o céu de Samarcanda*. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 2009a.

ESPINHEIRA FILHO, R. *Entrevista com Ruy Espinheira Filho.* Entrevistador: Luciano Lanzillotti. Salvador: Grupo de pesquisa O escritor e seus múltiplos: migrações, 2009b. Documento impresso.

PAZ, O. *O arco e a lira.* Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

HERRERA, A. T. *A lírica de Ruy Espinheira e suas interseções*. In: Colóquio de Literatura Baiana, 2., 2006, Salvador. *Anais*... Salvador: [s.n.], 2006.

MEIRELES, C. *Obra Poética*: em um volume. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1987.

Efabulações de Maria Lúcia Dal Farra

Ivo Falcão da Silva

E é tão belo agarrar com os ossos
Que há dentro das mãos
Na ponta de um nome, e desdobrá-lo.
Arrancar essa alma apertada.
Herberto Helder

Maria Lúcia Dal Farra está inserida na lavra de escritores que conjugam os exercícios de ficcionista, crítica literária e professora universitária, além de se mostrar polivalente em seus dotes artísticos: cantora, pianista, poeta, recitadora, contista e exímia docente. Com esse perfil múltiplo, encontramos arquitetados, como uma teia de letras dançantes, a crítica sendo feita nos seus poemas e lirismo em sua produção teórica. Além disso, é notória a presença da pedagogia – o tom professoral – em suas várias escritas.

É assim, perscrutando as várias produções biobibliográficas da poetisa, que chegamos ao segundo livro de poemas publicados pela escritora paulistana Maria Lúcia Dal Farra, vindo ao lume do público sob o título de *Livro de possuídos* (2002), apresentando em seu miolo uma seção intitulada "Vergilianas". Motivados de chofre por essa nomenclatura incógnita a uma primeira leitura, somos impelidos a adentrar nesses textos poéticos, sob o signo da suspeição, por dois motivos principais: inicialmente, sendo um livro de possessões, quem estaria sendo apropriado pela escritora nesse bloco de poemas? Além disso, quais universos temáticos foram escolhidos pela poetisa para a elaboração desses textos? As pistas que nos levam ao encontro de possíveis respostas para tais interrogações (primevas) se encontram desenhadas, justamente, nos mesmos poemas.

Está patente nesses poemas um modo de percepção artística, isto é, como a escritora se posiciona perante a realidade material que a

circunda. Objetiva atar a corporeidade dos elementos do mundo sensível ao processo de subjetivação da sua criação literária, tornando-se, desse modo, antropofágica: devora pelos sentidos esses seres e os deglute em forma de linguagem poética. Sublinhamos, também, que os poemas apresentam como títulos nomes de frutas, flores e árvores. Encontramos, dessa maneira, um pomar construído em palavras: "Maçã", "Pêssego", "Orquídea" e "Quiabo", indiciando com essas nomeações um percurso interpretativo para o leitor investir no processo de "coser/descoser" (HOISEL, 1996, p. 13) dos poemas constituintes de "Vergilianas".

Para tanto, tornou-se preciso, pois, retornar à Antiguidade Clássica para entender com maior destreza esses poemas e notar quem estava sendo, enfim, "capturado" pela poetisa em seu livro. Virgílio, poeta latino, foi encontrado no entrecruzamento dos temas utilizados por ambos e pela similitude no olhar poético, além de informações coletadas em entrevistas, depoimentos e matérias jornalísticas. Não obstante, negritamos que nesses poemas não está sendo convocado o Virgílio épico da *Eneida*, Dal Farra se apropria e se interessa, em verdade, pelo Virgílio das *Bucólicas*: o poeta encantado pela natureza. Queria o latino que transubstanciou signos da natureza em poesia. Buscava, acima de tudo, assumir um olhar parecido com o de Virgílio, e essa investida chega ao ponto de, extravasando limites de propriedade e autoria, imitar o estilo, rapinar excertos de poemas e dá-los como sendo aprioristicamente seus. Reconstruir sua linguagem e, ao invés de possuir somente, deixar-se ser possuída por ele.

O diálogo *Íon*, de Platão, concede-nos uma linha discursiva profícua para ingressar no estudo da relação estabelecida entre Maria Lúcia Dal Farra e Virgílio. No *Íon*, diz-se que os poetas são mobilizados pelo *enthousiasmós*, força externa que age em direção ao poeta e promove a propulsão da sua escrita criativa. Manifestados pelas divindades (ou as Musas), os poetas abstêm-se da capacidade humana de criação poética. Dá-se, por conseguinte, plenos créditos aos espíritos possessos que agiram sobre o artista. Despersonaliza-se, assim, a voz do rapsodo – o que ele fala e produz é resultado do empenho dos deuses. Nesse momento, para Platão, os poetas ainda tinham relevância para a *polis*; ao contrário da expulsão e nomadismo impostos por ele, em seguida, na *República*.

Achegando-nos da contemporaneidade, Dal Farra escolhe se performatizar como sendo uma escritora possessa, aquela que necessita assumir as máscaras com as feições de outros autores para falar em conjunto com estes. Isto se comunica em linha reta aos pressupostos do *Íon*, diálogo socrático, afinal, o outro (seja ele o espírito ou mesmo os signos linguísticos) serve como matéria criativa. O ato da tomada para si ocorre de maneira mutualística, ou seja, a voz ficcional da escritora é adensada pelos autores do passado e do presente e, por sua vez, as obras clássicas são relidas e arejadas pela dicção da poetisa. Nesta esteira, trazemos o poema "Vergiliana":

Descansa comigo
Sobre a folhagem nova!
Tenho frutas maduras, castanhas assadas,
Fartura de queijo.
Ao longe um telhado fumega.

Nem de arbustos e tamarindos
Os poemas se fazem.
É certo que assim verdejam
Mas também em cinza se convertem.
Elevemos o canto: falemos da grande ordem,
Da totalidade das coisas,
Dos anéis de Saturno
Do menino que há pouco nasceu

Os meses correm:
Úmido mel destilam as mangueiras,
Heras vicejam sobre o mato,
Vermelhos pendem dos espinhais incultos.

As Parcas seus fusos correm
E a lã não mais imitará a cor:
O próprio carneiro no prado,
Vai transformar seu velo em púrpura
Ou dourado açafrão
Já dispensam foices as videiras.

Alcêmo-nos para as grandes honrarias!
Um século há de vir em que o alento
Torne o mundo poesia.
(DAL FARRA, 2002, p. 49)

"Vergiliana" aponta, nos seus primeiros versos, para a comunicação estabelecida entre a poesia dal-farreana e a lírica do poeta latino. Os versos da primeira estrofe do poema de Maria Lúcia se inter-relacionam, mais especificamente, com a "I Bucólica" do latino. A respectiva poesia pastoril trata de um diálogo que é estabelecido entre Títiro e Melibeu, ao discutirem sobre as terras do primeiro que esteve sob a ameaça de perda. A conversa termina com um convite feito pelo dono das terras ao companheiro, para que ele repousasse nos seus campos e compartilhassem o mesmo espaço. Vejamos:

> TÍTIRO: Poderias contudo aqui passar comigo a noite
> sobre a folhagem verde. Doces frutos nós os temos;
> temos castanha tenra, temos queijo em quantidade;
> já das granjas, ao longe, vêem-se fumegar os tetos,
> e do topo dos montes caem as sombras alongadas.
> (VIRGÍLIO, 1982, p. 46)

Nas estrofes seguintes, observamos que Dal Farra permanece em seu périplo dialógico com o mesmo poeta. Mas agora, a escritora se utiliza da *IV Bucólica*, uma das mais conhecidas, que trata do nascimento de um menino, criança figurada como uma rajada de luz para os tempos faustos que se acreditava estar chegando para a Roma Antiga, em que Virgílio estava situado. Os versos que estão sendo apropriados são: "Ó Musas da Sicília, erga-se um pouco o nosso tom" (v.1) / "Também já volta a Virgem, volta o reino de Saturno; / já uma nova progênie desce dos mais altos céus. / Casta Lucinda, ampara, que já reina o teu Apolo, / o menino que está nascendo [...]". (VIRGÍLIO, 1982, p. 48)

A imagem do nascimento do infante é colocada na écloga latina como um prenúncio (com tom oracular) de que o povo romano deveria embeber-se de esperança, afinal, uma nova era de conquistas e prospecção de territórios estava sendo anunciada simbolicamente com o surgimento da criança. Luzes para um momento temerário na sociedade romana que, por volta de 49 a.C., passava por desapropriações de terras e disputas bélicas lideradas pelo imperador Otávio. Virgílio, atento para esse momento histórico, usa da sua poesia para preencher o seu povo.

No revés disso, quando Maria Lúcia retoma a imagem da concepção virgiliana, mune-se para dizer que o século XXI deveria empoderar-se de outra mística para com a imagem do nascer: povoar o mundo de

signos linguísticos cujo fôlego da juventude (irmanados à linhagem da criança recém-apresentada ao mundo) fosse capaz de polinizar as civilizações com poesia e arte. A instauração de um mundo feito de lirismo, neste texto, é catalisada pela ação do tempo, em que ervas daninhas se multiplicam e que as Parcas – Nona, Décima e Morta – donatárias do curso da vida, se responsabilizem pela tecelagem de novos protocolos para às civilizações e, porque não dizer, de novas interpretações e sentidos para o texto literário que fora possuído.

Palmilhando essa estratégia utilizada por Dal Farra na construção das suas poesias, notamos que os trechos aprisionados em sua lírica não trazem nenhum indicativo direto de fonte, referência e autoria. A obra do outro se torna sua, outorgada pela legitimação da linguagem poética, na sua infinda possibilidade de arranjos, composições e apropriações. A literatura que, sendo um espaço nômade e apátrida (como já preponderava em Platão), torna-se a seara dileta para a atuação de inquilina de Dal Farra, em seu permeio pela produção virgiliana. Mobiliza-se, desse modo, uma "linguagem trapaceada salutar" – trazendo Barthes à cena – haja vista os meneios usados para transmutar em sua propriedade àquilo que, à primeira vista, era dita como sendo pertença do outro.

O perfil docente da escritora torna-se bastante manifesto nesse poema, no instante em que, ao trazer outros escritores e poéticas para a sua ficção, constrói-se algo similar a uma aula mediada pela arte. Redimensionar a lírica de Virgílio, jogar com as fontes e autoria são as possibilidades de conceder aos leitores de Maria Lúcia Dal Farra uma pedagogia que se constrói por meio da relação autor e leitor, substanciada pelo texto de literatura.

Além disso, para conseguir chegar e estabelecer os trânsitos que permeiam ambos os escritores, é necessário um estudo comparativo que ponhamos em relevo aproximações e distanciamentos entre autores de tempos e espaços distintos. Este trabalho, além de revelar os textos em interlocução de Virgílio e Dal Farra, intenta fazer emergir o modo como estes textos são operados. Trazer as formas de manusear com as palavras, em que Maria Lúcia pode ser lida à luz de Virgílio e o poeta é revisitado pelo lume do olhar poético da escritora.

Assim, em uma edição comemorativa do jornal *O Galo*, todo ele em homenagem a Maria Lúcia Dal Farra, em 2000, a escritora publica seis poemas inéditos. Alguns dos quais estariam presentes no seu *Livro de*

possuídos, que só viria para o acesso público dois anos mais tarde. Vale aguçar o olhar para a entrevista que ela concede a Nelson Patriota, na mesma edição, em que comenta seu projeto para os seus livros vindouros. Em verdade, ela afirma que tinha três coletâneas de poemas engatilhadas: um que dialogaria com a pintura de Klimt e Van Gogh, o segundo que trataria do universo da natureza e um terceiro que faria releituras de poesias de antigos latinos.

Inclusive, dentre os poemas selecionados se encontrava o "Vergiliana", na época ainda sob o título de "Recomeço dos tempos", e é possível observar diferenças de rima e léxico neste, em relação ao que viria a ser publicado dois anos depois. A proposta de aprender a escrever com os latinos vem à tona, ainda, com outro poema, "Árvore marinha", um poema que dialogava com outro latinista – Catulo[1].

Observemos com esse fato os rumos incontroláveis e indisciplinados que esse projeto veio ao fim desembocar: não foram publicados três títulos separados, mas sim, somente um que compila as três ideias iniciais. No *Possuídos,* encontramos dois eixos que compilam 33 poemas dialogando com as pinturas do austríaco Gustav Klimt e a mesma quantidade de textos comunicando com a arte de Van Gogh[2]. As frutas e o universo natural, que seria um livro à parte, emergem ao lado de Virgílio, no mesmo bloco de poemas, logo, possivelmente, a escritora começou a notar que, ao escrever sobre a natureza, já estava aprendendo e produzindo com Virgílio. Adquiriu àquilo que almejava: um olhar virgiliano.

Já em um depoimento intitulado "Minha poesia de mulher"[3], proferido em 2003, a escritora se aventura em falar de sua escrita ficcional, colocando nesse texto as suas atrações e repulsões no campo literário e como procede para elaborar os seus poemas. Com essa fala, é possível entrar nos bastidores da escrita e bisbilhotar como Maria Lúcia

[1] Esse último texto lírico não foi publicado em nenhum livro édito da poetisa até o momento, sendo um bônus somente para os detentores dessa edição do folhetim potiguar.

[2] A estratégia criativa de Maria Lúcia Dal Farra, no que tange ao diálogo com as pinturas desses artistas, é conceder estatuto linguístico à imagem que se encontra presente na linguagem pictórica. Ao mesmo tempo em que os poemas apresentam uma forte inclinação descritiva em relação ao que está presente nas telas, a poetisa imprime a sua marca autoral no decorrer dos poemas.

[3] Esse texto apresenta três versões: o primeiro tem o título de "Obscurezas lunares", seguido de sua tradução para o espanhol de "Oscurezas lunares" e, finalmente, adquirindo sutis reformulações na versão que estamos utilizando – "Minha poesia de mulher", de 2003, proferido no X Seminário Nacional Mulher e Literatura, em João Pessoa.

Dal Farra pensa a sua literatura. Longe de trazer essas colocações dadas pela poetisa como uma verdade absoluta sobre a sua poética, nos serve como um discurso a ser interpretado.

É desse modo que, em um determinado instante do depoimento, ela se aproxima das "Vergilianas", se confessando (e desnudando) como uma imitadora do latino de modo apaixonado, e prossegue dizendo: "[...] cheguei a produzir umas tantas 'vergilianas', que não sendo Vergílio, são, sim, uma fantasia linguístico-poética." (DAL FARRA, 2003, p. 5) A ideia de performatização do sujeito novamente é realçada na obra e na autora em análise. Pensamos tal encenação como um corpo dramatizado na literatura cujas veias e artérias são construídas pelo pulsar de citações que imitam os trejeitos do outro – aqueles previamente apropriados.

Luciene Azevedo (2007), sobre isso, sinaliza: "[...] o desempenho performático se caracteriza por personificar uma constelação de citações de outros discursos, de outros gestos. Daí, seu caráter de identidade instável, fugitiva." Transformar o corpo autoral em um "imenso pasto de alheios" é a experiência dramática de Maria Lúcia Dal Farra: nutrir-se de trechos e de referências várias, disfarçando-os em seu discurso. Ao escamotear as suas fontes e referências, afasta-se de uma "artificialidade" (AZEVEDO, 2007) nesse trabalho com os textos rapinados. Esse possível tom afetado do texto performático que Azevedo negrita no decorrer do seu estudo diz respeito ao uso feito das citações de modo amadorista, isto é, as obras são apropriadas sob a sombra paradoxalmente translúcida dos autores confrades. Não buscam, com isso, ressignificar e dialogar com as obras tomadas, deslocando valores e até mesmo o sentido de propriedade, seria uma mera cópia. Agir como um Pierre Menard Borgiano[4] mostra-se, portanto, tarefa frustrada: o outro tem de vir efabulado, recriado na letra do autor.

A poética de Maria Lúcia Dal Farra é interessada, prioritariamente, pelo universo das frugalidades e dos seres da realidade material, comumente colocados à margem dos grandes temas da literatura. Por que não falar de uma manga, de um vaso de flores ou de uma banana? Dar estatuto legítimo a esses elementos é uma forte investida da

[4] Falamos do conto de Jorge Luís Borges: "Pierre Menard, autor do Quixote", presente em sua coletânea de contos: *Ficções*.

escritora que segue em linha reta aos postulados de Paul Valéry (1991), em *Questões de poesia*:

> O homem pode vir a se apropriar daquilo que parece ser feito tão exatamente para ele que, embora sabendo não ser assim, considera como feito por ele... Ele tende irresistivelmente a apoderar-se do que convém estreitamente à sua pessoa; e a própria linguagem confunde sob o nome de bem a noção do que está adaptado a alguém, satisfazendo-o inteiramente, com a da propriedade desse alguém[...]. (VALERY, 1991, p. 186)

Seguindo a linhagem de escritoras em língua portuguesa, tais como a brasileira Adélia Prado, a portuguesa Adília Lopes e a angolana Paula Tavares[5], Dal Farra escolhe como principais componentes temáticos de sua escrita, elementos ditos menores e "desprestigiados culturalmente", deleitando-se com esse trabalho. Delineia-se, com esse comportamento, portanto, a sua forma de dar voz a esses objetos tidos à margem das *Grandes Letras*. Ao conceder comunicação a esses seres, ela transforma-os em seus, como mobilizada por um fetiche arrebatador. É nessa esteira, portanto, que uma planta carnívora se transforma em metáfora para Dal Farra pensar a sua escrita. Vejamos, "Dioneia":

> Com as mãos em concha te acolho,
> hóspede almejado,
> para deslizares pelas minhas palmas
> (meu texto)
> rente aos pêlos que sedutores te roçam
> no antegozo do meu irremissível poço.
> Capturadora de alados,
> no trajeto em que pouco a pouco te engolfo
> (enquanto fecho a minha ostra e em breu te envolvo)
> favoreço-te com água e luz intensas:
> companheira de Zeus, mãe de Afrodite,
> eis porque luzente e lúcida sou dita –
> afrodisíaca.
> Dos folguedos do amor, mestre anciã,
> conheço-lhe décor toda a ciência: passei-a
> por herança a Vênus. Flechas de neto meu são os
> espinhos – as cerdas com então te brindo
> enquanto deslizas prazeiroso pelos líquidos

[5] Adélia Prado, Adília Lopes e Paula Tavares são escritoras que estão em diálogo na produção literária de Maria Lúcia Dal Farra. As três escritoras que têm forte relação com a literatura de verve feminina utilizam elementos do universo da mulher para compor seus poemas. Dentre eles, destacamos as frutas, os utensílios domésticos e o universo do espaço familiar.

que fabrico para a nossa mútua orgia
- a fim de que ali leias
a festa, os sortilégios.
Ah, doces percursos, trilhas de açúcar,
redemoinhos, limos, línguas, gatilhos,
sugadores, garras, nervuras, cera -
manteiga!
Te conduzo viscoso à voragem,
ao fundo do despenhadeiro
ao incomensurável –
à morte,
a mais sublime,
porque fruída em ais de orgasmo e deleite.
(DAL FARRA, 2002, p. 107)

A dioneia é uma planta que não se contenta em permanecer no estado de letargia, vegetando como tantos outros seres da natureza. Não consegue, do mesmo modo, esperar pela água e o alimento que alguém prestimosamente possa conceder. Audaciosa, abre suas duas extremidades em angulação estratégica e espera sua presa achegar, devorando-a sem pudores. No poema, a autora metaforizada em planta carnívora, acolhe a sua vítima de boca aberta, satisfazendo o seu voraz apetite com a refeição (leia-se, nesse momento, refeição, como sendo inspiração, materialidade possuída no ato criativo) que lhe chega. Similar às palmas das mãos do escritor que corporifica em texto o outro que devora, regurgitando, com o exercício da linguagem, esse mesmo outro em forma de versos. Nota-se, também, a verve de crítica literária de Dal Farra sendo delineada nesse texto, no exato instante em que ela utiliza a sua poesia para pensar a sua escrita criativa.

Seria morte certeira para o devorado? Fim de curso para a presa? Na poesia, quando é serpenteado em nuanças de voracidade pela planta, o elemento golfado é levado para uma espécie de mundo alternativo e vívido, sendo que, inusitadamente, a vítima transforma em prazer masoquista a experiência de morte. Nesse lugar, ao invés de fim, é proporcionado um novo recomeço, com a oferta de um banquete olímpico de luzes, néctares e ninfas divinas. Objetos de tortura metamorfoseiam-se em objetos de alegria e êxtase. Espinhos e severas cerdas se recompõem em artifícios de delicio.

Nessa linha, o ato sexual que culmina no coito é comparado ao da escrita, em outras palavras, a sensualidade que engloba a criação

literária de um escritor. Primeiro, a inspiração vinda de um elemento que é capturado pelos líquidos viscosos da imaginação. Seguidamente, o trato com o texto literário é tido como a recepção de um hóspede afetuoso, que é trabalhado pelo artista, numa miscelânea de dor e regozijo, apaziguamento e combate. É a partir daí que uma série de palavras ligadas ao campo lexical do arrebatamento sensual aparece: "redemoinhos, língua, gatilhos, cera", demarcando, assim, a posse e o trabalho com a palavra. O apogeu do deleite com os signos da linguagem acontece com a morte, ao final do poema, encharcada de gemidos luxuriosos – fim necessário para que se erga e (re)viva a leitura, esta vista e dita como sendo imortal.

Ainda nesse limiar, o texto, para o escritor, é um trabalho orgástico. Evocamos, desse modo, a obra que é movida pelo prazer, via o filósofo Roland Barthes, em *O prazer do texto*. Para o autor, um texto aprazível é aquele que proporciona uma sensação de preenchimento, beirando à euforia, não obstante, paradoxalmente, convivendo com um êxtase conflituoso. Embate travado entre o autor e o livro que está se propondo a criar significados por meio de entendimentos e desconfortos. Assim, ele comenta que o texto de prazer e fruição se posiciona como guardiães da antítese vida e morte – pulsão Eros e Tânatos –, pois ao entrar em contato com uma obra de arte, instaura-se um momento de revelar conflitos que se insurgem no ato da leitura.

Maria Lúcia Dal Farra, em sua poética, trabalha com a palavra erótica no sentido barthesiano, pois "a palavra pode ser erótica sob duas condições opostas, ambas excessivas: se for repetida a todo transe, ou, ao contrário, se for inesperada, suculenta por sua novidade". (BARTHES, 2004, p. 51) De modo sinônimo, a escritora procede em relação a Virgílio, repete-o extenuada, mas ao lado disso, o recria – inova – por meio da língua.

É importante ressaltar que, no decorrer da leitura dos poemas do *Livro de possuídos*, Dal Farra extravasa limites nos poemas de "Vergilianas", o que seria, de início, a posse do latino se compõe, em verdade, uma grande festa de apropriações, leituras e citações de escritores vários do cânone literário ocidental. Sem delongas, trazemos o poema "Banana", que desenha bem essa carnavalização da posse. Leia-se.

Fruta que em cachos pende
(cuidam as gentes)
Que fora ela a agente da cruel serpente.
Santa Rita Durão (com tal repente)
Torna Adão cidadão americano,
E destrona dos trópico paradisíacos
A maçã, o maracujá, o figo,
Em prol da banana (nanica, prata ou maça,
da terra ou pacovã).
Ah, eis porque Eva
Deixou-se (tão fácil) seduzir:
Sexo!
Muito embora (corrobora Plínio)
Tenha nutrido os sábios da Índia
- a árvore da ciência do bem e do mal
(sabe-se!)
Sofre eterna pela irreverência:
Ao brotar o cacho
(que começa com o mangará)
Geme como mulher em parto.
E não é pra menos: quando estéril,
só se fecundou pelo abraço
dum homem...
Sabor íntimo e voluptuoso,
libertário e obsceno,
tem impresso na sua carne
o paradoxo da origem,
litania de deus e do diabo.
Porque sendo fálica (e pecado)
a fruta (mesmo assim)
guarda no ventre um prodígio:
o crucifixo ou traços
da Virgem Maria com seus filhos no braço.
O dedo de Deus anda por toda a parte.
(DAL FARRA, 2002, p. 69-70)

Iniciado com o trecho reelaborado do canto VI de *Caramuru*[6] (Santa Rita Durão), a poeta situa a banana como sendo a fruta do pecado original nos trópicos americanos, deslocando a maçã da sua arquetípica

[6] No canto VI de *Caramuru*, de Santa Rita Durão, a banana é vista como instrumento de tentação, tal qual a maçã, veja-se:"[...] As bananas famosas na doçura / Fruta que em cachos pende e cuida a gente, / Que fora o figo da cruel serpente." No *Livro de possuídos*, estes versos são ressignificados da seguinte forma: "Frutas que em cachos pende / (cuidam as gentes) / que fora ela a agente da cruel serpente", permanecendo, ainda assim, a ideia de fruta do pecado. (DAL FARRA, 2002, p. 69)

simbologia pecaminosa da origem do mundo, que remonta a Adão e Eva, no mito bíblico. Para Plínio, o Velho[7], romano naturalista e uma das fontes referenciais de Dal Farra, a banana era considerada a fruta dos sábios, exótica e benéfica para a mente. É sob este olhar que a fruta é possuída neste poema.

Em tom de cordel, nos primeiros versos, a saga da banana na zona do Equador é contada na dicção de Dal Farra. Na primeira estrofe, ela prefere eleger a banana como a fruta responsável pela desabona dos bons costumes na Terra, o pecado da nossa origem, contrariamente à popular imagem da maçã e da serpente, do figo e do maracujá como os objetos vilões responsáveis pela instauração do caos terreno.

Mas para tal objetivo, ela preenche as suas cartucheiras com leituras várias: literárias e de botânica para fundamentar o seu discurso lírico. Uma torrente de leituras aparece com esse poema: os variados tipos de banana, as leituras mitológicas e populares da fruta. O olhar atento e agregador de Dal Farra encerra de modo oracular e preciso o seu incurso pela fruta, por meio do seguinte verso final: "O dedo de Deus anda por toda a parte". (DAL FARRA,2002, p. 70)

Desta maneira, a absorção dos frutos naturais que brotam numa espécie de quintal intimista pareceu, para a poetisa, "familiarmente Vergiliano, mas um Vergílio ficcionalizado, efabulado, a bem da verdade contemporâneo e meu. [...] Daí o título que (por ironia?) lhes conferi". (DAL FARRA, 2002, p. 10) Tal mecanismo no qual Dal Farra detém elementos da natureza no seu eu, convive e as reelabora de acordo com a sua experiência, é quando: "o espírito reclui-se em si mesmo, perscruta a sua consciência e procura dar satisfação à necessidade que sente de exprimir, não a realidade das coisas, mas o modo por que elas afetam a alma subjetiva". (HEGEL, 1980, p. 217)

Como já foi dito, a extravasada de limites em relação a Virgílio vai se tornando cada vez mais nítida nas "Vergilianas". No decorrer dos textos líricos, insurgem tantos outros e infindáveis diálogos e tramas intertextuais que numa lista puramente limitada e parcial elenco a seguir: Camões, em *Os Lusíadas*; nas travessias da berinjela em *Receita hermética*; a maçã que evoca a imagem de Clarice Lispector, com a sua

[7] Cf. PLÍNIO, O VELHO Referência 1: Seleção e tradução da naturalis história de Plínio, o velho. Tradução de Antônio Silva Mendonça. R*evista de história da arte e arqueologia*, Campinas, n. 2, p. 30-34, 1995/1996.

Maçã no escuro; o dragão Ládon e as ninfas do Jardim das Efemérides, da mitologia grega; as uvas e as festas de Baco e Dionísio (vide o poema "Uva"); Confúcio, mandarins e a discussão da linhagem judia presentes em *Confissões de um rabanete*. Sem falar nos nenúfares e sua parábola com o Buda.

Assim, o escritor vai agindo como um reciclador de textos lidos. Utilizando tal terminologia, trazemos as postulações de Walter Moser (2012), que considera o processo de apropriações, usos e leituras feitos para a construção de outros textos por um poeta ou escritor, na contemporaneidade, como sendo um mecanismo de reciclagem cultural. Segundo o autor, "todo o passado da arte torna-se um repertório de formas, encontrado em uma reserva (depósito) de objetos disponíveis que podem ser utilizados livremente". (MOSER, 2012, p. 8) A reciclagem cultural é a experiência de tomar posse de objetos culturais variados e usá-los de acordo com a necessidade apresentada na escrita ficcional. Deslocam-se, assim, conceitos como propriedade e autoria, passando a serem pensados como "reutilização, reescritura, reinvenção, *revamping*, *remake*, *revival*" (MOSER, 2012, p. 10), tornando lícito o ato de rapinar obras de artes para a construção de novos textos literários.

Considerações finais

No recorte que apresentamos com este texto, conseguimos realçar alguns aspectos fundamentais que agregam informações tanto à nossa pesquisa, no grupo de pesquisa em teoria literária: "O escritor e seus múltiplos: migrações", assim como aos estudos sobre a produção ficcional da escritora Maria Lúcia Dal Farra, ainda tão esparsas no circuito literário baiano. O Virgílio, que vem desde o título do ensaio como fabular, representa a tomada de posse que a poetisa executa em relação ao latino. Notou-se que ele não veio como o épico da *Eneida*, se apresentou como o lírico – o encantatório da linguagem lírica – das *Bucólicas*. Em outras palavras, Virgílio aparece recriado por meio da linguagem poética. O tramado intertextual que liga os dois escritores extrapola limites temporais e chega à contemporaneidade, de fato, como um olhar perante o universo natural – um olhar tipicamente vergiliano. Mirada para frutas, verduras, árvores e legumes que, além da descritividade, traz a marca (estilema) da escritora.

Acrescemos a isso o desenho que os dados biográficos da escritora rabiscam à sua literatura. A professora aposentada de Literatura Portuguesa da Universidade Federal de Sergipe vinca as superfícies dos seus poemas, concedendo uma aula (poética) que perpassa escritores da literatura ocidental. A crítica literária que possui centenas de publicações em revistas literárias especializadas, pensa a sua própria escrita criativa nos seus poemas. Desse modo, percebemos também que as tramas intertextuais caminham também pela vida grafada na arte de Dal Farra.

Frisamos que, no decorrer dos poemas, podemos constatar dois planos de interlocuções discursivas presentes nos textos poéticos: um primeiro, superficial, que dialoga com os artistas que ela nomeia os seus capítulos de poesias, em nosso caso de estudo, o autor das *Bucólicas*. Não obstante, numa camada mais inferior (ou mais telúrica) dos poemas, encontramos desenhado um universo dialógico, muito além de Virgílio, que se comunica com escritores de diversas nacionalidades, sem contar nos estudos que retomam Plínio-o-Velho. Estrutura muito parecida com o bloco mágico de Freud, ou seja, camadas superpostas, mas em latente comunicação. Com isso, Virgílio, nos poemas de Dal Farra, evola-se nos em notas orquestradas pelo ritmo da posse.

Referências

AZEVEDO, L. Representação e Performance na Literatura Brasileira Contemporânea. *Aletria*, Belo Horizonte, v.16, n. 1, p. 80-93, jul./dez. 2007. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1407/1505>. Acesso em: 30 maio 2012.

BARTHES, R. *O prazer do texto*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DAL FARRA, M. L. Entrevista de Maria Lúcia Dal Farra ao poeta Lívio Oliveira. In: *Vivicultura*. [S. l.: s. n.], 2008. Disponível em: <http://vivicultura.blogspot.com.br/2008/07/entrevista-de-maria-lcia-dal-farra-ao.html> . Acesso em: 20 ago. 2008.

DAL FARRA, M. L. Entrevista. *Jornal O Galo*. Natal, v. 6. 26 jul. 2000. p. 03-10.

DAL FARRA, M. L. *Livro de Possuídos*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DAL FARRA, M. L. *Minha Poesia de Mulher*. João Pessoa: Editora EFPB, 2003.

DURÃO, S. R. *Caramuru*. [S. l.: s. n.], [1781?]. Disponível em: <http://ir.nmu.org.ua/bitstream/handle/123456789/5978/194223f500f3772ca808b0f2f3080871.pdf?sequence=1>. Acesso em: 29 maio 2012.

FREUD, S. *Notas sobre o bloco mágico*. In: FREUD, S. Edição eletrônica brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1969. p. 17-30. v. 1. 1 CD-ROM

HEGEL, F. A poesia lírica. In: HEGEL, Friedrich. *Estética* poesia. Lisboa: Guimarães editores, 1980. p. 215-274.

HOISEL, E. A Leitura do Texto Artístico. Salvador: EDUFBA, 1996.

MOSER, W.; DIONNE, C.; MARINIELLO, S. A. Reciclagem Cultural. In: MOSER, W.; DIONNE, C.; MARINIELLO, S. *Recyclages*: économies de l'appropriation culturelle. Montréal: Balzac, 1996. p. 1-12. (Col. L'Univers des discours).

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PLATÃO. *Íon*. São Paulo: Nova Cultural, 1997.

PLÍNIO, O VELHO. Referência 1: Seleção e tradução da naturalis história de Plínio, o velho. Tradução de Antônio Silva Mendonça. R*evista de história da arte e arqueologia*, Campinas, n. 2, p. 30-34, 1995.

VALÉRY, P. Questões de poesia. In: VALÉRY, P. *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 177-186

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1982.

Judith Grossmann em desdobramentos de escrita

Lígia Guimarães Telles

Em 1996, participando de uma mesa-redonda no 5º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada, realizado no Rio de Janeiro, sob a rubrica "Cânones e contextos", Judith Grossmann apresenta comunicação intitulada "O cânone narrativo do século XX", na qual, a propósito de caracterizar a narrativa do século que findava, utiliza a si mesma como exemplo da possibilidade de mobilização do que denomina "três categorias" em um mesmo indivíduo:

> Falei de criação, de teoria e de leitura, porque vou precisar acionar estas três categorias em minha pessoa, dispondo desta possibilidade e a ela recorrendo num momento em que pode ser útil no encaminhamento do assunto proposto. Em resumo, vou falar, aqui e agora, como teórico, como escritor e como leitor, juntando o que ficou separado em congressos anteriores da ABRALIC. (GROSSMANN, 1998a, p. 345)

Uma década depois, no artigo "Epílogo em 1ª pessoa: eu & as galinhas-d'angola", publicado na coletânea de ensaios *O cosmopolitismo do pobre* [1], Silviano Santiago menciona o "mal-de-docente" como sintoma da contemporaneidade, questionando: "Qual é a raiz desse mal-de-docente que ronda, infecta e prostra o artista pós-moderno?". (SANTIAGO, 2004, p. 246) Em tal contexto, trata-se da indicação de um perfil de escritor que exerce, simultaneamente, atividade poético-ficcional, atividade docente e atividade teórico-crítica, vozes que se

[1] Palestra apresentada no Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em setembro de 2004.

enxertam em cada tecido textual, neles proliferando-se e fazendo-os proliferar.

Se tomarmos a expressão cunhada por Santiago – "mal-de-docente" – poderemos perceber, nas entrelinhas, o reconhecimento da proliferação de um sintoma que atravessa a literatura e lhe confere um traço diferenciador, uma vez que não existe, nessa escrita, a possibilidade de uma voz isenta de conhecimento sistematizado, de repertório, de viés crítico. Desse modo, não há como escapar desse "mal" que infesta o cenário cultural e literário e, principalmente, a vida acadêmica.

Guardada a devida distância temporal e de formulação discursiva, ambos os escritores, que fazem parte do *corpus* do projeto de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações" – desenvolvido no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, e do qual faço parte – têm em seu horizonte reflexivo as circunstâncias e os resultados de projetos tanto literários e culturais como teórico-críticos, que delineiam uma determinada tendência de escritor contemporâneo.[2] Se Grossmann e Santiago, ao estabelecerem um tripé definidor de um determinado perfil de escritor contemporâneo, coincidem na enunciação das faces poeta-ficcionista e teórica-crítica desse sujeito, por outro lado, desviam-se ao elegerem como terceiro elemento do tripé, respectivamente, o leitor e o docente. Entretanto, ampliando-se a interpretação de ambas as palavras, o que seria o docente se não um leitor comprometido com seu ofício, direcionador de novos leitores, que faz do ato de leitura a produção de conhecimento sistematizado e transformado em ação? Por outro lado, um leitor comprometido, como é o caso dos escritores e professores em foco, faz da leitura matéria tanto do repertório docente quanto da produção literária, caracterizada pela programática incorporação de referências literárias, artísticas e culturais no tecido discursivo da sua narrativa ficcional e da sua poesia.

Em situação semelhante considero que esteja o escritor de ficção, professor e crítico literário argentino Ricardo Piglia, o qual aborda as relações entre ficção e teoria/crítica com bastante propriedade, tendo em vista esses lugares que ocupa e que lhe permitem afirmar que "todo escritor é um crítico já que ele tem uma relação particular, de um

[2] Desde o ano 2000, o projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações" investiga a produção discursiva, os lugares de fala e os perfis de escritores docentes em diversas Instituições de Ensino Superior no Brasil, autores de significativa produção ensaística. Judith Grossmann e Silviano Santiago integram o *corpus* do projeto.

lado, com a literatura já escrita e, de outro, com essa obra que ele está realizando porque o ato de corrigir já supõe uma certa concepção da literatura"[3]. (PIGLIA, 1996, p. 48)

Apontando e discutindo algumas situações peculiares e diversas, conclui Piglia, reafirmando a relação em pauta: "Quero, assim, apontar que nem todos os escritores se dedicam profissionalmente à crítica, mas eu diria que todos os escritores trabalham esta relação da escrita com a reflexão e com a teoria". (PIGLIA, 1996, p. 48) Tal conclusão coaduna-se ao posicionamento desse escritor quanto à inexistência, do seu ponto de vista, de oposição entre o escritor e o crítico, embora reconhecendo a existência dessa oposição na prática, uma vez que nem todos os escritores escrevem crítica.

Judith Grossmann e as migrações discursivas

Postas essas considerações iniciais, em que delineei o recorte do projeto que desenvolvo, volto-me para a escritora Judith Grossmann, objeto deste estudo. Interessa-me particularmente, na produção dessa escritora, a observação do modo como se alastra o "mal-de-docente" para a sua ficção. Ou, em outra perspectiva, o modo como suas representações ficcionais entrecruzam-se com representações autobiográficas ou construções de cunho teórico-crítico, produzindo-se novas figurações discursivas de caráter híbrido e migrante. Embora não se trate de buscar, na superfície do discurso ficcional, elementos que afirmem a presença do "sintoma" docência, é recorrente, no elenco de suas personagens, a presença de sujeitos identificados pela atividade de professor, como Manfredo, professor de Filosofia no Rio de Janeiro; a sr.ª Gathás e o professor Maier, professores de Literatura Brasileira na Universidade, na cidade de Salvador; e a personagem Marius, identificada prioritariamente pela denominação "professor", em processo de quase apagamento do nome próprio, dando título ao capítulo "O professor de música" – todas personagens de *Nascida no Brasil Romance* (GROSSMANN, 1998b) No caso específico desse professor, vários dados da biografia da personagem sinalizam para que o leitor identifique, na base do seu processo de constituição, o sujeito Mário de Andrade:

[3] Este artigo é a publicação da aula inaugural proferida no curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, em 13 de agosto de 1990.

escritor, intelectual, professor e pesquisador de música, em cena recortada de um momento de sua vida no Rio de Janeiro, prestes a regressar a São Paulo (período compreendido entre 1938 e 1941)[4] De modo semelhante, a sr.ª Gathás e o professor Maier têm seus dados biográficos ficcionais construídos a partir de alguns traços identitários da professora Judith Grossmann. Igualmente provenientes do Rio de Janeiro, são também professores universitários da área de Letras na cidade do Salvador: os ficcionais, de Literatura Brasileira; Judith Grossmann, de Teoria da Literatura.[5]

Entretanto, as representações do professor na cena de *Nascida no Brasil Romance* ultrapassam o espaço convencional da sala de aula, onde atuam professores *stricto sensu*, e corporificam-se numa pluralidade de personagens que exercem esta função em suas casas ou nas ruas – pais que ensinam aos filhos e são por eles ensinados, atividade pedagógica que se estende a amigos, vizinhos ou simples transeuntes. Todas essas representações do professor remetem à figura do artista que se pode extrair do texto, pois em *Nascida no Brasil Romance* as duas imbricam-se e remetem-se uma à outra. Nesse sentido, a construção do professor de música como personagem moldada a partir de um Mário de Andrade duplo, nas suas identidades de professor e escritor, torna-se exemplar da aliança entre professor e artista que percorre a ficção de Grossmann.

Dois aspectos fundamentais atuam na construção dessas personagens-professores: a vocação para o ofício e o sentimento amoroso que a perpassa, em aceno ao conceito grego de *philía*. Se esses traços estão presentes nos romances, como foi aqui analisado, outros espaços discursivos permitem semelhante representação: inicialmente, dois discursos proferidos por Grossmann, um quando lhe foi outorgado o título de professor emérito da Universidade Federal da Bahia (1994), oportunidade em que apresentou um projeto conjunto de educação e cidadania, reservando ao professor um lugar ímpar numa sociedade bem-sucedida, na qual os cidadãos seriam formados por meio de um projeto educacional que contemplasse todas as suas necessidades e lhes

[4] No livro *O périplo de Judith Grossmann*, dedico o capítulo "Nascida no Brasil Romance: a utopia de Judith Grossmann" a uma análise do que denomino "uma poética do ensino" na produção ficcional da escritora. (TELLES, 2011)

[5] Nascida na cidade de Campos (Rio de Janeiro), Judith Grossmann chegou a Salvador em 1966, para assumir a matéria Teoria da Literatura, quando de sua introdução no currículo do curso de Letras. Foi professora titular até aposentar-se, em 1990.

permitisse desenvolver suas aptidões. E outro discurso, ao ser agraciada com a Medalha Maria Quitéria pela Câmara Municipal da cidade do Salvador (1996). Em ambos, declarações como "Professor sou e serei para sempre" (GROSSMANN, 2000a, p. 49) ou a referência a "Meu reino da sala de aula" (1996, inédito)[6] reforçam a afetividade e a vocação, que afirma indissociáveis ao saber e ao ensino, e que também se fazem presentes na bela relação construída em *Nascida no Brasil Romance* entre o professor de música e seu jovem aluno Maboy.

Finalmente, no espaço do depoimento, a escritora afirma, ao falar de sua trajetória de vida, aí incluindo-se a profissional:

> Como professora, sempre fui médico, todo professor é um médico, médico da alma, sobretudo se ele é um professor vocacionado; então, não fui frustrada na minha vocação, foi uma escolha parental, também não tenho vergonha, me agradava seguir os cânones domésticos, porque as recompensas eram grandes, em afeto, em desvelo. (GROSSMANN, 1999, p. 172-173)

Trata-se, portanto, de uma escritora-professora, para quem a profissão de professor não se encerra ao findar seu período de atividade, conforme ela mesma assinala: "Porque essa coisa de professor é para sempre". (GROSSMANN, 1999, p. 169) É pertinente destacar que, ao prestar esse depoimento, a professora já se encontrava aposentada da Universidade Federal da Bahia.

Entretanto, mais do que interessada em rastrear personagens e cenas nas quais esteja explícito o tema pedagogia ou docência, ou ainda, em recorrer a declarações de Judith Grossmann acerca dessa profissão, volto meu olhar para as migrações e os trânsitos entre reflexões teóricas, abordagens críticas, formulações acadêmicas – inclusive no espaço da sala de aula – e construções ficcionais dessa escritora, desviando-me de qualquer hierarquia ou estabelecimento de ponto de origem. Tomando apenas como exemplo o discurso ficcional, em várias das produções de Grossmann – romances e contos – o sujeito enunciador, de modo mais frequente, o narrador, enxerta o seu texto de referências artísticas, culturais, literárias, revelando competência ao encorpar a sua reflexão com os diversos saberes – Filosofia e Psicanálise, principalmente.

[6] Discurso proferido por Judith Grossmann na Câmara Municipal da Cidade do Salvador, em 13 de março de 1996. Inédito.

Elejo como primeiro tópico a interlocução da narrativa ficcional com o campo da Psicanálise. Arguta leitora da produção freudiana, presente nas referências bibliográficas de seus cursos de Teoria da Literatura no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia (1966-1990), Judith Grossmann incorpora a seu discurso ficcional, em diversos dos romances e contos, alguns dos conceitos e formulações que fundamentam tal campo do saber. Em *Outros trópicos* (1980), seu primeiro romance publicado, essa interlocução ganha corpo e visibilidade em dois sentidos diversos.

Por um lado, encontram-se presentes os referidos conceitos, como o de sublimação, atribuído pelo narrador à personagem Norma, em decorrência da sua desmesurada dedicação ao trabalho, e que faria parte do jogo erótico-amoroso com seu parceiro Simon, numa relação triangular. É o que afirma o narrador acerca do comportamento de Norma no ambiente profissional: "[...] para continuar, para manter sublimada, conforme desejava, sua paixonite pelo chefe. E Simon mantinha ardorosos, por esta sublimação, os ardores dela por ele". (GROSSMANN, 1980, p. 30-31)

Por outro lado, a clínica psicanalítica é satirizada, mediante representações atravessadas pelo jargão e por conceitos da área, em trejeitos humorísticos que tentam deslocá-la de uma posição de poder. É o caso da personagem Magda (outra das mulheres de Simon) e sua relação com a terapia psicanalítica, vista pela ótica dessacralizadora do narrador. Diagnosticada como cleptomaníaca, tal diagnóstico ultrapassa a apropriação de objetos alheios e estende-se às relações humanas e afetivas, que inclui sua atração por homens comprometidos:

> Roubava tudo, desde pastilhas de hortelã até moedas de ouro, desde olhares até esgares, desde colegas até amigos, pais, mães, namorados, noivos, maridos, esposas, enfim, tudo o que estivesse comprometido e, assim, disponível para roubar. (GROSSMANN, 1980, p. 36)

A irreverência do narrador, ao tratar de tal assunto, é sintomática do tratamento humorístico que é dado pela escritora, traço esse que percorre o romance e constitui-se em uma das suas peças de resistência. Momento máximo de irreverência encontra-se na crítica ferina à relação entre clínica psicanalítica e gênero feminino, mediante constatação do narrador acerca das mulheres: "E incessantemente havia uma

delas freqüentando uma clínica, da qual não havia esperança de sair." (GROSSMANN, 1980, p. 28) De modo irônico e ferino, coloca-se a origem de todos os problemas humanos na infância, etapa da constituição de sua estrutura afetiva:

> [...] para finalmente chegar à descoberta de quem era o seu papá, sua mamá, o seu cariciograma, suas almas gêmeas, motivo pelo qual possuíam muitos cães e gatos, mantidos, evidentemente, em compartimentos separados, com babás específicas, enquanto se chupava o dedo [...]. (GROSSMANN, 1980, p. 28)

Um dos elementos estruturantes do campo da Psicanálise, o complexo de Édipo é recorrente na produção ficcional de Grossmann, quer em discurso descritivo da sua constituição quer nos conflitos por ele gerados nas personagens envolvidas em determinadas cenas. Nesse sentido, o conto "A noite estrelada" (GROSSMANN, 2000b)[7] é exemplar da relação triangular pai-mãe-filha e seus traumáticos desdobramentos, migrando para *Cantos delituosos*: romance, mediante um episódio da infância da narradora-protagonista Amarílis, recuperado e narrado no momento de sua morte: "[...] vai, vai uma menina, a nada se quer ligar, num velocípede, junto ao pé de jasmim, junto ao pé de manacá, o pai a empurrá-la no balanço, o pai e sua esposa, em breve lhe chegaria uma irmã, a infausta notícia, [...]". (GROSSMANN, 1985, p. 250) É notória a utilização, nesse trecho do conto, da palavra "esposa" para designar a mãe da protagonista, rasurando-se o vínculo materno para que aflore a rivalidade com a mãe em disputa pelo afeto do pai – embate próprio da construção edipiana. Portanto, a apropriação desse elemento constituinte da estrutura afetiva na infância é altamente rentável na ficção e em depoimentos de Grossmann, com destaque para a forte presença paterna em sua vida.[8]

Entretanto, nem sempre se trata de uma relação pacífica, muitas vezes os embates conduzem a tentativas de deslocamento das relações familiares instituídas, como ocorre na concepção de *Cantos*

[7] Publicado originalmente no volume de contos *A noite estrelada*: estórias do ínterim, 1977.

[8] Cf. depoimento prestado por ocasião da *Oficina Amorosa*: Seminário Judith Grossmann, na Academia de Letras da Bahia, em 1991, e publicado na Revista *Estudos lingüísticos e literários*, em 1993. Nesse depoimento, Judith Grossmann enumera algumas interferências diretas do pai na sua vida, desde a escolha das roupas – sendo o vestuário elemento de grande importância para os judeus, conforme observa – ou a ida às livrarias, até a escolha profissional do curso de Letras, quando seu desejo era cursar Medicina. Cf. GROSSMANN, 1993.

delituosos cuja protagonista Amarílis apresenta-se como um ser desfiliado (GROSSMANN, 1985, p. 219), ou de crítica contundente, como em *Nascida no Brasil Romance*: "O que atrapalharia seria com certeza aquela estrutura arcaica e fechada, pai-mãe-filho, o embaraçoso triângulo. Desfeita a heresia triangular, tudo se aprimorava, perfeito". (GROSSMANN, 1998b, p. 61)

Uma outra modulação do triângulo familiar realiza-se pela transgressão à ordem paterna, no conto "As tranças de Charlienne". (GROSSMANN, 2000b) Construído em torno da simbologia que cerca os cabelos femininos, aciona os embates entre o desejo da filha de cortar os cabelos e a interdição paterna a esse desejo.

Também o "romance familiar" (FREUD, 1974), conceito fundamentado no complexo de Édipo, que consiste na produção de fantasmas e altera imaginariamente os laços do indivíduo com os pais, encontra-se presente na produção discursiva de Grossmann. No que diz respeito ao momento e às circunstâncias em que essa escritora, ou uma de suas personagens, foi gerada, mediante um processo de constantes e sucessivos deslocamentos por afirmação de novo dado, constroem-se algumas versões, tendo como cenário ora uma floresta de cerejeiras, macieiras e pereiras na Rússia ora a cidade de Veneza, ou ainda a cabine de um navio que partira da Europa com destino ao Brasil. Versões que podem ser lidas tanto no capítulo "Infância", de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* (1997, p. 158, 165), quanto em "Depoimento". (1993, p. 47)

Passando agora à inserção de referências artísticas, culturais e literárias no tecido ficcional, mediante procedimentos distintos, observo na ficção de Grossmann a recorrência desse dado em textos diversos, dentre os quais desponta, em posição privilegiada, *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. (GROSSMANN, 1997)[9] Antes, porém, recorro a um pronunciamento de Judith Grossmann, intitulado "O mito da metaliteratura", no 3º Congresso da Associação Brasileira de Literatura Comparada (Abralic), momento em que estabelece o estatuto da literatura do século XX a caminho do XXI: "Roubando todo um passado disponível e um futuro ainda indisponível [...] Roubando, dilapidando, saqueando, espoliando, sucateando [...]". (GROSSMANN, 1995, p. 809) Ao legitimar, em viés teórico-crítico, os procedimentos de apropriação, citação e pastiche, Grossmann está simultaneamente a descrever e autorizar sua

[9] O romance foi publicado originalmente pela Fundação Casa de Jorge Amado, Salvador, 1995.

própria construção literária, na qual as ações expressas pelo elenco de verbos que utiliza são legítimas.

Em razão disso, desde o instigante título do romance, no qual o escritor francês Marcel Proust, um dos ícones da narrativa moderna, é nomeado amigo, com todas as conotações que tal tratamento poderia sugerir, até a constituição do tecido narrativo propriamente dito, enxertado de referências diversas do mundo artístico, cultural, literário, é visível o trânsito entre a voz da ficcionista e a voz da teórica e crítica Judith Grossmann, em meneios discursivos, criativos e reflexivos. Nesse sentido, o texto introdutório "Do autor ao leitor" é exemplar, uma vez que a voz autoral enumera e reverencia nomes da tradição artística e literária, nomeando-os predecessores, e solicita um leitor bem informado, de vasto repertório. Como estratégias de enunciação, o romance incorpora tanto versos ou trechos de narrativas, sem referência aos autores ou obras de sua proveniência, quanto fragmentos biográficos, sem que seja creditada essa informação, ou ainda, simples referências a títulos de obras, nomes de autores e similares.

Do mesmo modo, outras articulações se processam no espaço ficcional da escrita. Escapando dos lugares restritos que a tradição lhes destinara, os discursos da memória e da autobiografia reencenam-se nos vários textos ficcionais de Grossmann, tanto quanto seus depoimentos, entrevistas e discursos promovem uma ficcionalização desse sujeito. Tendo em vista a elaboração de Michel Foucault no ensaio "A escrita de si", a propósito da constituição do sujeito nos espaços discursivos, podemos considerar que, em sua ficção, Grossmann realiza

> uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas, [e é no suporte da folha escrita que são] consignadas citações, fragmentos de obras, exemplos e ações de que se tenha sido testemunha ou cujo relato se tenha lido, reflexões ou debates que se tenha ouvido ou que tivessem vindo à memória. (FOUCAULT, 2006, p. 147)

Enquanto escrita de si, portanto, suas narrativas possibilitam a reconfiguração dos lugares ocupados, na tradição literária, pelo discurso ficcional e não ficcional, produzindo-se novas estratégias de articulação do sujeito.

O laboratório de Judith Grossmann

Na produção de Judith Grossmann, considero que ocupa um espaço singular o texto "Conservatório da palavra: Exhibit do laboratório de um conto", acoplado ao conto "O pelotão de fuzilamento" (2000b), no qual focaliza o processo de escrita de um texto ficcional de sua autoria, além de proceder à reflexão acerca de questões pertinentes ao processo de criação literária e, mais especificamente, ao seu próprio. Nesse ensaio-depoimento, Grossmann demonstra de que modo a conjugação das atividades que desempenha (ou desempenhou), quais sejam, a de professora e a de teórica e crítica literária com a de ficcionista e poeta, resultou numa feição peculiar de escrita ou numa marca de estilo:

> Embora concorde que isto não seja indispensável, no que a mim concerne, foi, e o meu estilo nesta continuidade de campos e em ambos decorre deste acoplamento, desempenho literário gera competência crítica no sentido amplo, e desempenho crítico gera competência literária também no sentido amplo, e já não se pode separar uma coisa da outra. (GROSSMANN, 2000b, p. 235)

Volto-me para a expressão "continuidade de campos" (relativa ao literário e ao crítico) e para os termos "acoplamento" e "competência", utilizados pela escritora, que me direcionam a uma reflexão acerca do perfil de escritor no qual se insere e na percepção de que se trata de um dentre vários – perfil eleito pelo projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações". Opto, entretanto, por considerar os campos da Literatura e da Crítica Literária em relação de suplementariedade, desviando-me de uma linearidade prospectiva a uni-los ou relacioná-los em "continuidade" ou "acoplamento", conforme posto pela escritora. No caso em foco, a produção literária de Grossmann enreda-se nas armadilhas do seu repertório teórico-crítico e as mútuas tensões fortalecem os dois âmbitos discursivos. Um exemplo ocorre em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, narrativa em que se imbricam e se tensionam uma história de amor entre um homem e uma mulher (Vítor e Fulana Fulana) e uma teoria do amor construída a partir das concepções platônica, provençal (teoria do amor cortês) e stendhaliana, fazendo com que, na mesma construção ficcional, o leitor astuto possa apreender toda a "competência" da teórica e crítica acionada por um fragmento da sua ficção. É o que a própria escritora formula no "Conservatório da palavra" – laboratório ou

oficina, signos por ela mesma pronunciados no texto em questão, ao explicitar o processo de escrita do seu conto "O pelotão de fuzilamento":

> [...] e de como certos elementos, a intuição, o poder de linguagem (o poeta) e o saber (o professor) por algum acaso, sorte, ou azar, se reuniram, e deram nesta composição imprevista, o conto, ou eu, nele contido, vivo, desnudo. (GROSSMANN, 2000b, p. 228)

Como assinalara, em pronunciamento no 5º Congresso da Abralic (citado no início deste texto), seu triplo perfil de leitora, teórica e escritora, também destaca no "Conservatório da palavra" sua potência de leitora, responsável por deflagrar o processo de criação: "O fato é que justo enquanto escrevo sou invadida por dezenas de textos que não só li como assimilei, em minha existência de leitor que começou no momento mesmo em que adquiri a fala [...]". (GROSSMANN, 2000b, p. 230)

Além das reflexões acerca do fazer literário e do seu em particular, Grossmann apresenta, nesse ensaio-depoimento, as referências literárias, artísticas, históricas e culturais que atravessam o processo de escrita do conto "O pelotão de fuzilamento", das quais elejo uma – o episódio do fuzilamento do protagonista Alexy – para exemplificar tal processo:

> No fuzilamento de Alexy colaboram vários modelos, dos quais, apenas como amostra, destaco o mistério da crucificação do Cristo e o mistério da morte de Édipo em Colona, o enforcamento de Tiradentes no *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, e todos os paradigmas históricos e factuais de execuções ocorridas quando de revoluções. (GROSSMANN, 2000b, p. 231)

E prossegue com a enumeração de amplo elenco de referências para os demais tópicos que destaca desse conto: os pensamentos presentes na mente de Alexy no momento da execução, o sentenciamento, seu caráter excepcional, causador do seu "desastre-salvação", a rixa entre os irmãos e seu "pretexto-protesto-pretensão" de inocência. (GROSSMANN, 2000b, p. 231) Desse modo, apresenta-se na ficcionista a leitora de Kafka, de Tolstoi, de Hemingway, de Hermann Broch, de Carlos Fuentes, de Eça de Queiroz, de Guimarães Rosa, de Clarice Lispector, de Jorge de Lima, de Carlos Drummond de Andrade, de Jorge Amado, de Mário de Andrade, de Holdemar Menezes... e de si própria. Portanto, a construção ficcional dessa escritora registra, no seu

desenho, os rastros da leitora que é, propondo ao leitor – como o faz nesse ensaio-depoimento – que a acompanhe pelas trilhas apontadas. Em outras palavras, um pacto de leitura.

Ademais, Grossmann declara:

> [...] enorme admiração pelos que sabem falar com extrema competência sobre sua arte, nunca julgando que o seu grau de excelência nada tenha a ganhar pela exploração daquele que é um dos seus mais privilegiados receptores. (GROSSMANN, 2000b, p. 234)

Refere-se, nesse contexto, a escritores e outros artistas que produzem ou produziram formas diversas de manifestação textual sobre suas obras – cartas, diários e depoimentos –, incorporando-os a seu universo de leitura e transformando-os em interlocutores no seu próprio tecido ficcional. A admiração refere-se exatamente a um perfil de escritor no qual não se encaixa, já que não se considera produtora de "textos intermediários" – diários e cartas – como afirma em "Depoimento". (GROSSMANN, 1993, p. 66-67)

Entretanto, se não produziu tais gêneros textuais, alguns dos seus romances os incorporam enquanto tipologias ou gêneros cunhados ficcionalmente. Ou seja, determinadas personagens apresentam-se na cena ficcional como autores de cartas e diários. É o caso, em *Outros trópicos* (1980), de dois capítulos em forma de carta ("Querido filho" e "A pródiga"), que tratam da relação entre mãe e filho, além de outras referências a cartas entre personagens, representativas de relações diversas, ao longo do romance. O gênero carta encontra-se presente ainda em *Cantos delituosos*, *Meu Amigo Marcel Proust Romance* e *Nascida no Brasil Romance*.

Além da carta, *Outros trópicos* inclui o diário da personagem Magda, no qual registra suas sessões na clínica e, mais que isso, o debate conceitual em torno do caráter e da função da terapia, da perspectiva dessa analisanda:

> [...] e para isso vou lá, para alimentar estas coisas à custa do pétreo empecilho de uma visão inteiramente contrária que vê como ninharia aquilo que eu chamo de única possibilidade enquanto eu vejo como insignificância aquilo que ela chama de única saída. (GROSSMANN, 1980, p. 40)

Já no *Fausto Mefisto Romance* (1999), ganham destaque os denominados Cadernos de Leda Maria, a jovem esposa do protagonista dr. Fausto, que morre de parto ao dar à luz os gêmeos Jóris e Lóris. Tais cadernos – na verdade, diários –, em número de sete, funcionam na cena ficcional como a possibilidade dada ao dr. Fausto de conhecer verdadeiramente a sua mulher, embora só após a morte, possibilidade esta viabilizada pela escrita, pelo registro na letra da intimidade de um ser feminino.

Atenta ao subtítulo "Exhibit do laboratório de um conto", o percurso da leitura do "Conservatório da palavra" me permite observar, num processo de substituição da palavra "laboratório", a presença da "oficina" na trajetória dessa escritora. Destaco, em primeiro lugar, um dado biográfico: Judith Grossmann implantou em 1966, na Faculdade de Filosofia da UFBA (à qual vinculava-se o curso de Letras), a primeira Oficina de Criação Literária no Brasil. E, em segundo lugar, a publicação, em algumas edições do suplemento *A Tarde Cultural*, de uma série de poemas da autora, reunidos sob o título "Oficina amorosa". Finalmente, agora no campo da narrativa ficcional, *Meu Amigo Marcel Proust Romance* representa, literal e simbolicamente, a própria oficina de Grossmann. Escrito em primeira versão numa mesa em frente aos cinemas do Shopping Barra (Salvador/BA), as entranhas do processo criativo foram expostas ao público que por lá circulava. Ao mesmo tempo, esse dado é incorporado ao enredo do romance, na medida em que a narradora-protagonista anuncia progressivamente o ingresso dos modelos ao vivo – transeuntes, clientes, consumidores, funcionários – no espaço da ficção, transformando-os em personagens.

Se, como afirma Judith Grossmann (2000b, p. 230), sua existência de leitora começou no momento em que adquiriu a fala, podemos ter a dimensão simbólica do peso (ou da leveza?) que seu universo de leitura imprime no território da escrita, em desdobramentos movimentados pela teórica, pela docente e pela escritora, definidores de um perfil inscrito na cena contemporânea.

Referências

DERRIDA, J. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Tradução de Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. Ética, Sexualidade, Política. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. p. 145-162. (Ditos & Escritos, 5).

FREUD, S. Romances familiares. In: FREUD, S. *Gradiva de Jensen e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p. 241-247. (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, 9).

GROSSMANN, J. Memórias de alegria. *Estudos linguísticos e literários*, Salvador, n. 25/26, p. 41-49, 2000a.

GROSSMANN, J. *Pátria de histórias*: contos escolhidos de Judith Grossmann. Seleção e Organização de Lígia Telles, Coordenação Editorial de Ildásio Tavares. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000b. p. 151-158. (Bahia: Prosa e poesia).

GROSSMANN, J. *Cantos delituosos*: romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.

GROSSMANN, J. Discurso proferido na Câmara Municipal da Cidade do Salvador: Inédito. Salvador: [s. n.], 1996. (Cópia datilografada fornecida pela autora).

GROSSMANN, J. *Fausto Mefisto Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

GROSSMANN, J. Judith por Judith. In: MAGALHÃES, Belmira; CABRAL, Otávio (Org.). *Sinfonia inacabada do amor ameno*: algumas reflexões críticas em torno de "Meu Amigo Marcel Proust Romance" de Judith Grossmann. Maceió: EDUFAL, 1999. p.160-180.

GROSSMANN, Judith. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

GROSSMANN, J. O cânone narrativo do século XX. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 5, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: UFRJ, 1998a. p. 345-349.

GROSSMANN, J. *Nascida no Brasil Romance*. Salvador: EDUFBA: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998b.

GROSSMANN, J. Oficina amorosa: depoimento. *Estudos lingüísticos e literários*, Salvador, n. 15, p .47-71, 1993.

GROSSMANN, J. O mito da metaliteratura. In: CONGRESSO DA ABRALIC, 3, 1995, Niterói. *Anais*... Limites. São Paulo: EDUSP, 1995. p. 807-816.

GROSSMANN, J. *Outros trópicos*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

PIGLIA, R. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. In: *Travessia 33*; Revista de Literatura, Florianópolis, UFSC, n. 1, p.47-59, 1980.

SANTIAGO, S. Epílogo em 1ª pessoa: eu & as galinhas d'angola. In: SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: Editora Ed. UFMG, 2004. p. 242-252.

TELLES, L. G. *O périplo de Judith Grossmann*. Salvador: EDUFBA, 2011.

Não é só um jeito de corpo: blogues, *sites* e outros arquivos literários virtuais como alter-cenas das representações de si na literatura contemporânea

Lívia Natália

Perfil do intelectual-professor e escritor de literatura: a multiplicidade como gerência de si

As configurações mais contemporâneas do conhecimento primam pelo incessante movimento de desierarquizar os espaços, sujeitos e condições de emergência dos saberes. Desta forma, as demandas da diferença desempenham papel deveras relevante na construção das representações da intelectualidade. Desde o intelectual orgânico, conforme pensado por Gramsci, passando pelos reis-filósofos de Julien Benda até a ideia alcançada por Edward Said (2005), na figura de um sujeito gerador e alimentador de dissensos, o espaço de emergência dos conhecimentos articulam, para além de um saber encapsulado e narcísico, uma atenção para o disperso e um apego a outridade que perpassa as filigranas de suas ideias e de seu próprio corpo subjetivo e cotidiano.

A tradicional oposição entre o intelectual – representado pelo filósofo – e o poeta, constante n'*A República* de Platão, encontra-se enfraquecida por causa da própria consciência, trazida pelos estudos da desconstrução, de que nenhum conhecimento é imparcial, ontológico ou teleológico. (DERRIDA, 2002) Na verdade, ainda antes de Jacques Derrida, Sigmund Freud (1914) apontou, através da Teoria do Inconsciente, que o domínio iluminista das ações e intenções era instável e periclitante. Desta forma, a noção de indivíduo como sendo um ser indiviso, ciente e pleno a si é posta sob questão, nasce, nas gretas

inauditas do homem presente a si, o sujeito e a consciência de que a subjetividade, despida da ilusão do eu como essência quase divina, é um teatro de si. (FOUCAULT, 2004)

Esta consciência se dilata na medida em que os paradigmas de representação dos sujeitos são problematizados e, como consequência, a parcialidade e comprometimento das falas produtoras de saberes são postos à prova. Assim, entra em crise a noção apaziguadora da história como espaço privilegiado de conhecimento, encontram-se sob suspeita as noções já fossilizadas de real, verdade e a própria dinâmica de formação das ciências (FOUCAULT, 1992) passa a ser repensada a partir da fidelização de suas escolhas e critérios de análise ao perfil subjetivo do intelectual responsável pela sua construção.

Na esteira deste movimento no qual são questionadas as fronteiras entre as disciplinas, a relação entre a escrita literária e a reflexão crítica é repensada com o intento de abrandar os antagonismos que as permeiam. A lógica de pensar a crítica como exterior à criação, como uma prótese que excede à escrita, é deslocada pelo investimento de compreender a dimensão dialógica que se engendra neste contexto.

A antiga compreensão do crítico como sendo um escritor frustrado ou na condição de um grande hermeneuta, detentor da significação do texto, é deslocada e, destes abalos, surge a concepção de que criação e crítica são duas formas distintas de pensar o texto que, no entanto, mantém uma lógica de suplementaridade. (DERRIDA, 2001) Isto se reforça quando da descoberta de escritores que desempenham atividade crítica e que, neste empreendimento, refletem sobre seus textos e os de outros ficcionistas. Estes "criadores anfíbios" – capitaneados por T. S. Eliot (1989) – propõem-se a explorar os limites entre os campos disciplinares da crítica e da escrita criativa, denunciando não apenas a fragilidade destas compartimentalizações do conhecimento, mas também reforçando a potência deste perfil discursivo múltiplo.

Assim, a imagem do escritor de literatura como sendo aquele inadequado, estranho e permanentemente sob o fogo do gênio criativo podendo ser decodificado e compreendido apenas pela crítica literária e, em contrapartida, a ideia do crítico como intérprete autorizado do texto, assim como a ideia do professor-pesquisador como sendo mero mediador desta relação sempre tensa está em perigo na medida em que ali, nas fronteiras, onde a resistência é a mais violenta, abrem-se flancos

de diálogos muito potentes e as ações intelectuais de professores, ficcionistas e críticos são articuladas num mesmo sujeito.

Desde a segunda metade do século XX, esta reflexão dos elementos constantes no processo de escrita criativa ganha um grande influxo através da imagem de um sujeito híbrido, um escritor-crítico-docente que caminha, em sua trajetória criativa-intelectual, na margem do indecidível: ele é um sujeito que conjuga em si as atividades de crítico de literatura, pesquisador, professor e escritor criativo.

Buscamos analisar a possibilidade de compreender-se o redimensionamento dos espaços e formas de exposição do pensamento dos escritores aqui estudados, com ênfase na transformação dos espaços de enunciação, no que diz respeito à escolha de exposição de sua escrita, preferencialmente, na internet. Nossa reflexão é a de que as migrações se dão não mais apenas entre as atividades de escritor-crítico-docente, mas há uma transformação muito contemporânea em processo que é a forma de exposição desta cena, através da construção de blogues e *sites* nos quais se expõem os textos assim como uso de mídias sociais, a exemplo de *orkuts*, *facebooks* e *flickrs* que ampliam deveras as margens da representação de si e talham textos suplementares para a análise da dimensão biográfica destes sujeitos. Assim, investindo na análise da produção crítico-criativa de Eucanaã Ferraz, Sandro Ornellas e Ângela Vilma, disponibilizada na rede mundial de computadores, buscaremos esboçar o desenho do perfil intelectual destes professores que investem na escrita criativa e no exercício crítico.

Desta forma, o cerne de nossa de pesquisa assim se apresenta: de que forma a escrita crítico-criativa contemporânea suplementa o discurso teórico e acadêmico pelo discurso artístico na construção de suas interpretações de mundo? Como as questões de identidade/subjetividade; masculino/feminino; centro/periferia e suficiência/insuficiência da palavra e são repensadas nestas escritas? Como são equacionadas as intervenções críticas e a imediatez da recepção pelo leitor no contexto da internet? Como interagem com o texto literário ou crítico as mostras suplementares de dimensão subjetivas, a exemplo das fotografias?

Um caminho possível de resposta às perguntas levantadas é a compreensão de que se reencenam na lírica contemporânea questões similares as que atravessaram os sujeitos líricos de todos os tempos com a grande diferença de que hoje se processa um adensamento na

consciência de que são as representações, simulações e simulacros que irão pautar as relações intersubjetivas. A marca de uma potencial divergência está no incremento do uso de mídias eletrônicas que, pelo seu dinamismo, inserem o sujeito lírico na rota de enunciações pós-modernas. (HUYSSEN, 1992) Esta compreensão abre espaço para que esta escrita revele-se menos melancólica e desesperançada – pelo menos numa leitura mais imediata – investindo na consciência não fatalista do impossível e do perdido, na ironia e nos chistes como potentes nilimentos e, finalmente, na naturalização do desencantamento do ser amado e do mundo.

Arquivos digitais e outras biofícções

O arquivo sempre é uma virtualidade, uma representação alegórica que constrói para si o valor de verdade. O seu cabal "enraizamento" no documento simula uma referencialidade que seria alcançada, num estado puro, pela análise de seu intérprete. Eis a primeira questão que o atravessa: a parcialidade de toda interpretação. A própria mecânica que forjou a sua construção e alimenta a sua permanência – por todos os jogos e rituais de guarda e acesso – requer a concentração de seu domínio sob o poder de um mediador autorizado, produtor não apenas de sua coerência e ordenamento, mas principalmente, controlador das interpretações possíveis. Desta forma, circula no arquivo uma demanda não arquivável, ela deriva da postura limítrofe do arconte (DERRIDA, 2001) que mais que um guardião do arquivo, produz para ele uma interioridade através de técnicas de seleção, organização e cerceamento do acesso, mas ao mesmo tempo, a naturalização destes procedimentos conduz a um apagamento de sua ação sobre o corpo do arquivo.

Num outro sentido, a virtualidade do arquivo é adensada pela sua capacidade de produzir uma prótese de memória. O gesto de conversão de seus elementos – ainda que sejam meros despojos de uma vida – em documentos com autoridade suficiente para engendrar uma narrativa, encena a organicidade de uma memória. Desta forma, o arquivo se comporta como uma reunião de biografemas (BARTHES, 1979): unidades mínimas, desfeitas de sentido intrínseco, mas que, no conjunto, produzem uma sensação de unidade. Ou seja, o arquivo se regula a partir

das regras de um texto outro, igualmente regido por procedimentos de condensação, coerência e simulação, a biografia.

Num recente texto intitulado A auto/biografia como (Mal de)" Arquivo (2010), Leonor Arfuch se propõe a discutir a dimensão biográfica deste. Articulando o seu texto, desde o título, com a emblemática conferência proferida por Jacques Derrida à ocasião da abertura do Museu Freud, em 1994, a pressuposição que atravessa o seu raciocínio é a da denúncia do poder teleológico do arquivo como fundador de um sentido e de uma origem. Derrida (2001), no momento que em explora a noção de *arkhê*, expõe o duplo corte que se impõe no arquivo: ao mesmo tempo em que estabelece o começo, a origem, traz, colado a isto, a superveniência do comando, do poder. Assim, ele amplia este poderio do arquivo afirmando que além de traçar uma teleologia, ele impõe uma força nomológica, ou seja, uma ordem com valor de lei que vigora, por exemplo, nos gestos de leitura e rituais de acesso.

Não há, na dimensão do arquivo, a submissão gregária ao passado de qualquer tempo, a temporalidade do arquivo é uma produção, um resultado da interpretação que a montagem, seleção e organização igualmente são. Pela sua demanda de abertura, ele sempre estará aberto ao porvir interpretativo, mas sua liberdade é vigiada, uma vez que a condição *sine qua non* para o estabelecimento do arquivo em qualquer suporte é a presença, atrás dele, da fala de um pai que o tutele, o proteja das mãos invasoras, do mau uso e, igualmente, dos maus intérpretes, um sujeito que ocupe um lugar de autoridade, este é o arconte. (DERRIDA, 2001) Esta figura será responsável pela mediação, permissão e restrição de acesso ao corpo do arquivado. Derrida afirma que a palavra "arquivo" significa um tempo, começo e comando, sendo ele ali onde as coisas começam e onde se exerce sobre elas um comando.

Quando a discussão se refere a arquivos virtuais, ela se reveste de outra camada de complexidade na medida em que os textos disponibilizados em *sites*, blogues e outras mídias sociais trazem consigo questões muito particulares. Os ambientes virtuais têm como traços importantes as formas como o seu conteúdo são expostos, uma vez que a limitação da página de papel é superada pela tela e, desta forma, ao material literário exposto, acrescentam-se outros elementos como imagens (fotografias, desenhos etc.) que sintetizam as postagens (ou *posts,* como são chamadas as escritas que são depositadas no espaço

do blogue), elementos gráficos, fontes de computador com tamanhos e cores distintos, dentre outras interferências na interface digital que exploram as possibilidades estéticas da página e demonstram que estes espaços optam por uma dinâmica polifônica intensa. São construídas lógicas hipertextuais que ordenam o diálogo estabelecido com outros blogues ou *sites*.

A potência polifônica destes espaços é grande. Um escritor pode, por exemplo, lançar trechos de seus poemas no Facebook adicionando o *link* para acesso imediato ao seu blogue, ou ainda, pode adicionar uma foto no Flikcr e colocar, como legenda, um poema; ou ainda fazer micro-contos de, no máximo, 140 caracteres no ambiente do Twitter.

No que tange à dimensão biográfica, a pergunta alcoviteira que encabeça a página do Facebook: "No que você está pensando?" serve como disparador para um acesso à dimensão prática da vida do escritor e, mais do que no já antigo Orkut ou nos blogues, a imediatez de interação nas novas redes sociais, que podem vir num comentário que se coloca sob o "status" do indivíduo ou pelo simples clique no botão "curti", instaura uma rapidez e proficuidade de diálogos que superam, em muito, os *comments* que eram feitos no blogue, vez que, no Facebook, uma vez "atualizado o status" todos pertencentes àquela rede tem acesso à nova informação e podem, no seu laço, comentá-la. O que incrementa a sensação de proximidade e a efetividade do diálogo, por exemplo, entre escritores que podem partilhar informações e leituras e seus leitores, que podem analisar, curtir, compartilhar, enfim, interagir de diferentes modos com aquela frase, poema, miniconto ou imagem.

No que tange à matéria biográfica, com a ascensão do Orkut e, depois, do Facebook – espaços nos quais os escritores podem acrescentar fotografias, frases tipo cartão-postal de outros escritores, materiais raros ou esgotados que são escaneados e disponibilizados, anúncios de lançamento, eventos, festas literárias e resumos de sua vida artística e da vida privada – o conhecimento, sempre relativo, da dimensão biográfica se adensa e acelera. Alguns escritores, a exemplo de Ângela Vilma, utilizam deste espaço no sentido de construir pílulas diárias de sua vida, em microrrelatos.

A imaterialidade do suporte desperta questão políticas, por exemplo, no que tange à noção de propriedade intelectual sobre os textos expostos, uma vez que empresas como o Blogger e a Wordpress muitas

vezes estabelecem vínculos de copropriedade sobre os conteúdos disponibilizados nas páginas às quais dão suporte; e questões logísticas, na medida em que um *bug* no sistema pode levar ao desaparecimento destes espaços virtuais. A cena em que nosso estudo se imerge traz ainda outras questões como a dimensão incalculável de acesso que não necessariamente corresponde ao número de comentários registrados, assim como a criação de blogues especializados em análise crítica de outros blogues, formulando assim uma estrutura descentrada e múltipla.

Os critérios estéticos são repensados, uma vez que os elementos que compõem os textos se ampliam incluindo imagens, cores, desenhos, e até a resposta do blogueiro aos comentários feitos a seus textos, o que produz uma horizontalidade da crítica, vez que não será mais apenas o especialista a fazê-la. Para além disto, figuram presença de marcas pessoais mais fortes, como as preferências de leituras; as fotos de infância, de lançamentos de livros; notícias que circularam da imprensa e que interessam ao escritor; *links* com *sites* de relacionamento como Facebook, Twitter e Orkut, dentre outros que estimulam a reflexão de temas que se ensejam na dimensão autobiográfica, no sentido de compreender como estes espaços e representação suplementam a leitura dos textos.

Se o arquivista produz o arquivo na medida em que ele é o próprio sujeito que tem seus materiais arquivados e disponibilizados inscreve-se, nestas sendas, a possibilidade de análise do gesto autobiográfico de escrita de si. Isto pode ser pensado a partir do que Michel Foucault chamou de processos de subjetivação. A noção de subjetividade vinculada à construção autobiográfica deve ser pensada com reservas, primordialmente no que diz respeito à compreensão da dimensão ficcional destes dois conceitos:

> As categorias de sujeito, de autor, de indivíduo, etc., são afinitárias de um trabalho de disciplinação do corpo próprio, e nesse processo a escrituração da vida, mas também do corpo, todos os procedimentos de biografização são absolutamente decisivos. (FOUCAULT, 1992)

No seu texto intitulado "A escrita de si" (2004), Foucault empreende uma análise das "artes de si mesmo", definidas como uma estética da existência e o domínio de si e dos outros na cultura greco-romana. São nas cartas, mais que nas escritas íntimas, que circulavam apenas

entre mestre e discípulo, que o filósofo irá encontrar o espaço privilegiado de escrita de si uma vez que esta se dá com destino ao outro. Guardadas as devidas proporções, a ideia ainda se mostra válida para pensar os arquivos virtuais aqui analisados, uma vez que:

> Escrever é, portanto, 'se mostrar', se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro. E isso significa que a carta é ao mesmo tempo um olhar que se lança sobre o destinatário (pela missiva que ele recebe, se sente olhado) e uma maneira de se oferecer ao seu olhar através do que é dito sobre si mesmo. (FOUCAULT, 1992)

Para Joel Birman (2000), o conjunto de conferências proferidas por Foucault nos Estados Unidos da América, nos anos 1980, sob o título de "Tecnologias de si", esclarece o projeto filosófico do pensador e, neste, a subjetividade e seus processos de construção ocupam o primeiro plano. A subjetividade seria um ponto de chegada de um sistema complexo, um devir, estando na encruzilhada entre distintas ordens discursivas: ético, estético, político, filosófico, religioso e científico. Estes entrecruzamentos, que se apresentam de maneira distintas a depender do corte histórico que se empreenda, têm, na produção do sujeito, o endereço final de inúmeros processos de modelagem e remodelagem. Pensando então a subjetividade não como um ponto de partida ou como um dado ao qual se somam outros conjuntos de representação do sujeito, ou seja, investindo-se em um processo de desnaturalização, chega-se à ideia de que esta representação subjetiva é uma produção retórica, social, cultural e ideológica, tão relativa e ficcional quanto qualquer outra e, seguindo na esteira dos movimentos de descentramento, percebe-se a necessidade de reavaliar as bases que sustentam a sociedade ocidental em seu egocentrismo.

Se pensarmos a subjetividade como este devir, fugindo à teleologia de si, que afirmaria um nascedouro dos traços que, juntos, compõem aquilo que se convencionou chamar eu, chegaremos à ideia de que as subjetividades não produzidas por tecnologias, estratégias inúmeras de produção de si mesmo, sendo, assim, o sujeito uma produção, um endereço final de um longo processo de modelagem e remodelagem que é sempre regulado pela história: não existem sujeitos, existem formas de subjetivação. (BIRMAN, 2000) Verticalizadas estas reflexões para a cena da construção de um arquivo pessoal chegamos à ideia de que,

na organização, seleção e montagem do material sempre haverá algum nível de intencionalidade discursiva, ideia que se reforça se nos recordamos que Foucault afirma que nenhum discurso é inocente. Quando estamos diante de arquivos montados pela própria figura que tem ali os seus textos de naturezas diversas, ao mesmo tempo guardados e expostos, vemos, retomando algumas ideias de Foucault, que há ali campo aberto para os exercícios de técnicas de produção das subjetividades. A não essencialização do sujeito aqui nos será muito útil no estudo das formas de subjetivação e de representação de si e de suas relações com o mundo no discurso lírico contemporâneo.

A deriva como rota de representações de si

Pensar isto que aqui convenciono chamar de derivas da subjetividade na escrita contemporânea significa, antes de tudo, delimitar a cena de emergência destas escritas e compreender todo universo que as envolve e propicia sua tessitura. Desta forma, os suportes, os diálogos e as propostas estéticas de narração de si se revelam como escolhas de representação muito concernentes com os mais contemporâneos caminhos de construção de discursos que aqui nomearei bioficcionais. A provocação desta palavra que aqui não apenas invento, mas empenho, vem de uma herança que está na ideia foucaultiana de "escrita de si" e quase ressoa numa fala do poeta Ruy Espinheira Filho, na qual ele afirma que a "memória é fabulosamente ficcionista" (Informação verbal). O desejo aqui de ler os textos como bioficcionais articula-se com a compreensão de que toda escrita é uma escrita do corpo, ela o atravessa, decodifica, reinventa, suplementa. Toda escrita é o rastro de uma potência, seja no melancólico "tudo aquilo que poderia ser, e não foi" de Bandeira, seja na intensidade psicodélica das pistas de dança de Wally Salomão.

Esta questão se adensa quando compreendemos que o campo privilegiado de escrita, exposição e recepção crítica para Eucanaã Ferraz, Sandro Ornellas e Ângela Vilma já não é mais apenas o livro, suporte tradicional e canônico de circulação de textos, mas os *sites* e, principalmente, os blogues, cuja estrutura dinâmica reforça a horizontalidade da divulgação da escrita por serem, em sua maioria, gratuitos. A própria exploração de outro suporte para a publicização de textos delimita mais

um reconhecimento absolutamente pós-moderno das tecnologias como formas de construção de novos espaços de fruição artística, do que uma impossibilidade de publicação do texto impresso, uma vez que todos os escritores estudados já publicaram em livros, mas permanecem alimentando seus *sites* pessoais.

Eucanaã Nazareno Ferraz é doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professor adjunto III de Literatura Brasileira na Faculdade de Letras da UFRJ. Carioca, nascido em 1961, Eucanaã Ferraz investiu seus estudos de mestrado e doutorado na análise da escrita de poetas modernos Cabral e Drummond, assim, focou sua leitura nas relações entre a arquitetura e a poesia em João Cabral de Mello Neto e na ideia de "Um poeta na cidade", quando se dedicou aos textos de Carlos Drummond de Andrade. Hoje, seus investimentos de pesquisa centram-se em dois projetos, "Poesia brasileira: modernidade, modernistas" e "As muitas poesias brasileiras de hoje", ambos os trabalhos discutem os critérios e escolhas estéticas e éticas da poesia. Boa parte da produção crítica de Ferraz circula sobre estes temas, buscando compreender como estas escolhas oportunizam outras formas de se construir a poesia e de se repensar o próprio gênero lírico.

Ferraz escreveu, entre outros, os livros de poemas *Cinemateca* (Companhia das Letras, 2008), *Rua do mundo* (Companhia das Letras, 2004), publicado em Portugal (Quasi, 2006), *Desassombro* (7 Letras, 2002, prêmio Alphonsus de Guimaraens, da Fundação Biblioteca Nacional), também publicado em Portugal (Quasi, 2001) e *Martelo* (Sette Letras, 1997). Seu interesse pela música o conduziu a organizar o livro *Letra só*, com letras de Caetano Veloso (Companhia das Letras, 2003), publicado em Portugal (Quasi, 2002), assim como organizou *Poesia completa e prosa de Vinicius de Moraes* (Nova Aguilar, 2004), a antologia *Veneno antimonotonia – Os melhores poemas e canções contra o tédio* (Objetiva, 2005) e *O mundo não é chato*, com textos em prosa de Caetano Veloso (Companhia das Letras, 2005). Publicou ainda, na coleção *Folha Explica*, o volume Vinicius de Moraes. (PUBLIFOLHA, 2006)

Articulando cenas, instantâneos e imediatos dos acontecimentos mais contemporâneos, Eucanaã transforma a poesia em cena, não em teatro, mas em cena mesmo, cinematográfica, onde as palavras entornam, sobre a descrição lírica, texturas, cores, movimentos e matizes várias de textualidades dialógicas, a partir das releituras de Drummond,

Bandeira e Cabral, que comparecem na sua escrita. O mundo torna-se *set* fecundo para que, com várias câmeras e inúmeras lentes, o eu-lírico possa vertê-lo em palavras absolutamente contaminadas pela lógica pós-moderna do movimento, da TV, do cinema sem, no entanto, ceder em seu ritmo cadenciado à ojeriza que o mundo contemporâneo tem ao silêncio e à espera.

Autor do premiado livro *Simulações*, 1998, e de *Trabalhos do corpo e outros poemas físicos* (2007), Sandro Ornellas figura em antologias como *Concerto lírico a quinze vozes* (2004), *Tanta poesia* (2006) e migrou sua assinatura na blogosfera[1] do já conhecido Simulador de vôo para o Hierografias – Literatura e seus arredores. Sandro Santos Ornellas é professor adjunto I da Universidade Federal da Bahia (UFBA), pós-doutor em Poesia Moderna e contemporânea pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e doutor em Letras pela UFBA com a tese *Derivas do texto, derivas da vida. Corpo, escrita e cultura em Virgílio de Lemos, Waly Salomão e Al Berto*. Seus interesses de pesquisa circulam nas Literaturas Comparadas (Brasil-Portugal); nas discussões sobre literatura e identidade e, assim como Eucanaã Ferraz, nas poesias modernas e contemporâneas.

A lírica de Ornellas é marcada pela reinvenção do espaço erótico do sujeito poético. Seu tônus lírico é herdeiro do desamparo baudelairiano do poeta, agora não mais moderno, mas pós-moderno, diante de uma realidade subjetiva na qual os seus afetos não são o elemento coadunador da grande narrativa do mundo. No entanto, no lugar do choro lírico, vem a reação. A escrita é o espaço da violência, é a cena de um sujeito lírico neurótico e desamparado, mas que usa esta sua potência desorganizadora do mundo para reescrevê-lo.

A lírica converte-se em arma potente e capaz de inscrever-se indelével como traço porvir, no sentido mesmo derridiano de promessa em aberto, uma palavra empenhada (2003). Este corte em nada se parece com o olhar superlativo do sujeito poético que pode ser simbolizado por Murilo Mendes no conhecido texto *A idade do serrote*, no qual as têmporas de Antonieta disseminam-se sobre todo o mundo colocando o objeto de dedicação amorosa do sujeito lírico acima do mundo e para fora do tempo. O corte imposto por Ornellas é demarcado pelo sujeito lírico na carne do tempo e oferece a este último a noção muito importante de vulnerabilidade. O corte é uma nova ordem instaurada no tempo, não

[1] Como é chamada a dimensão na qual circulam os textos de blogues.

fora dele, como no poema de Murilo Mendes, é uma decisão de leitura que se inicia com a própria inscrição do eu-lírico no tempo, como uma rasura, uma pichação na parede limpa, um insulto.

A experiência do sujeito lírico – narcísico por excelência – orientando-se no caos tóxico dos motores e dos humores do outro que mesmo quando amado representa um foco de ameaçador vigor, substitui, na escrita de Ornellas, a imagem já clássica da *personae* lírica como um melancólico. Sue verve lírica é alimentada por uma fúria de interpretação tão potente do mundo que até o sofrimento e a inadequação soam como chave de leitura. O eu-lírico pós-baudelaireano tosse (como quem ladra) pelas ruas poluídas (d)o ronco dos motores, mas mesmo diante do inescapável, da constatação da condição miseranda do mundo, o eu-lírico não é ferido de morte, em lugar disso potencializa a sua leitura.

A rapidez, pensada por Ítalo Calvino (1990) como um dos traços possíveis da arte do presente milênio, usa as noções do salto, da desorientação e da indecidibilidade como novas fórmulas arquitetônicas da estética e da poética da arte agora já contemporânea. Nesta dinâmica, arrasta-se na escrita de Ornellas um excesso (de cenas, de palavras e de interpretações de si e das alteridades) que irá se coadunar com a noção do tóxico, dos ruídos e dos sujeitos atropelados pelo mundo cotidiano sem, no entanto, findar na inutilidade melancólica desta compreensão. Contaminado pela poética também excessiva de Wally Salomão – poeta elementar da literatura marginal brasileira – Ornellas fará das margens espaço privilegiado de observação e, neste movimento, tudo estará posto às releituras.

Numa outra direção, temos as representações do universo em desencanto nos escritos de Ângela Vilma Santos Bispo Oliveira. Doutora em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e adjunto I de Teoria da Literatura da Universidade Federal do Recôncavo Baiano (UFRB), Ângela Vilma tem no bojo de sua escrita a constante retomada da memória.

Seja pela impossibilidade de fazer perdurar a cena da memória, seja pela melancolia quase imobilizadora que atravessa o presente, um sentimento de desamparo invade os textos desta escritora de Andaraí, interior da Bahia, cenário de inúmeras de suas crônicas de verve lírica. No entanto, não podemos ser leitores demasiado apressados e compreender nesta escrita o simples retorno do choro lírico. Se há lágrimas na

escrita de Ângela, há sempre a postos uma faca bem afiada, lâmina pura a cortar o mundo em gomos e, sem pudores, a instaurar nele a gramática interpretativa do Ego.

Sua escrita consegue unir, numa cadeia intensamente criativa, rastros de suas leituras de Cecília Meireles e Clarice Lispector sem, no entanto, submeter a sua potência de escrita à mera filiação, propondo-se, seja pelo viés do humor, por vezes quase macabro, pela reencenação lírica do amor romântico ou pelas constatações que revelam o óbvio desconcerto do mundo, a construir outros paradigmas de leitura. Desde 2007, Ângela Vilma alimenta o seu blogue chamado Aeronauta, além dele, já teve livros publicados, sendo o mais recente o *Poemas para Antônio* (2010). Antes, participou de antologias e publicou *Beira-vida* (1990) e *Poemas escritos na pedra* (1994). Os textos de *Poemas para Antônio* carregam certo travo lírico que recupera as cantigas de amigo, na dor do amado sempre distante, na impossibilidade da concretização do afeto, adentra o sujeito lírico numa ciranda de projeções oníricas na qual o objeto de empenho amoroso sempre está aquém, além, em nenhum lugar.

O que endossa a escolha destes três escritores para nosso estudo se justifica pelo modo como eles atualizam os temas já recorrentes na escrita lírica para as demandas contemporâneas que assombram o sujeito. Assim, tomamos como ponto relevante de análise não apenas a escrita como também o próprio espaço de exposição desta escrita – no caso, os blogues e *sites* pessoais – como uma formação de uma leitura suplementar destes escritores. Alie-se a isso o fato de que alguns deles têm Orkut, Facebook e outras páginas de relacionamento, a noção de arquivo, memória e construção de legado podem ser repensadas, assim como, a interação com a crítica não especializada, os seus alunos, colegas de contextos extra-acadêmicos e outros internautas podem nos oferecer um interessante panorama da recepção dos textos crítico-criativos bem como entender em que medida a sala de aula se emancipa do espaço analógico – físico – para o virtual.

Referências

ARFUCH, L. *O espaço biográfico*: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

AUGÉ, M. AUGÉ, M. *Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução de Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Papirus, 1994.

BARTHES, R. *A morte do autor.* [S. l.: s. n], 2004. Disponível em: <http://www.ufba2011.com/A_morte_do_autor_barthes.pdf>. Acessado em 2 jun. 2015.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política.* Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196.

BENJAMIN, W. O Flâneur. In: BENJAMIN, W. Charles Baudelaire: *Um lírico no auge do capitalismo.* Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p.185-236.

BIRMAN, J. *Entre o cuidado e o saber de si*: sobre Foucault e a psicanálise. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.

CALVINO, I. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*: Lições Americanas. Tradução de Ivo Cardoso. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

CANCLINI, N. G. *Diferentes, desiguais, desconectados*. Mapas da interculturalidade. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2005.

DERRIDA, J. Circonfissão. In: BENNIGTON, G. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1996. p. 11-218.

DERRIDA, J. *Gêneses:* genealogias, gêneros e o gênio. Porto Alegre: Sulina, 2005.

DERRIDA, J. *Mal de arquivo*: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

DERRIDA, J. *Paixões*: ensaio sobre o nome. Campinas: Papirus, 1995.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaios*. Tadução, introdução e notas: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48. Disponível em: <http://www.usp.br/cje/anexos/depaula/tradicao_e_talento.pdfhttp://www.usp.br/cje/anexos/depaula/tradicao_e_talento.pdf>. Acesso em: 2/06/ jun 2015.

ESTRANHAMENTOS. [S. l.], [2010?]. Disponível em: <http://estranhamentos.zip.net>. Acesso em: 21 out. 2011

FERRAZ. E. Eucanaã Ferraz [S. l.], [201-?]. Disponível em: <http://eucanaaferraz.com.br>. Acesso em 22 out. 2011.

FOUCAULT, M. *A arqueologia do saber*. Tradução de Luiz Felipe B. Neves. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2000.

FOUCAULT, M. A escrita de si. In: FOUCAULT, M. *Ética, sexualidade e política*. Organização e seleção de textos: Manoel Barros da Motta. Tradução de Elisa Monteiro e Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004. p. 144-162.

FOUCAULT, M. *A hermenêutica do sujeito*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Tradução de Antônio Fernando cascai; Edmundo Cordeiro. São Paulo: Passagens, 1992. (Passagens, 6)

FREUD, S. *Edição Standart Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro, Imago, 1969.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 1990.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo*: história, teoria, ficção. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago,1991.

HUYSSEN, A. Mapeando o pós-moderno. In: HOLANDA, H. B. (Org.). *Pós-modernismo e política***.** Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p.49.

LEJEUNE, P. *O Pacto (auto)biográfico*: De Rousseau à internet. Trad. Jovita Gerheim. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.

CAVALEIRO DE FOGO [S. l.], [2010?]. Disponível em: <http://jivmcavaleirodefogo.blogspot.com.br/>. Acesso em 28 out. 2011.

MENDES, M. A idade do serrote. Rio de Janeiro: Record, 2003.

ORNELLAS, S. *Sandro Ornellas* [S. l.], [2010?]. Disponível em: <https://sandroornellas.wordpress.com/>. Acesso em: 22 out. 2011.

PIGLIA, R. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. In: PIGLIA, R. *TRAVESSIA33*: Revista de Literatura, Florianópolis, n1. p.47-59, 1980.

POESIAS. [S. l.], [2010?]. Disponível em: <http://poetaflores.blogspot.com.br/>. Acesso em: 28 out. 2011.

PROUST, M. *Sobre a leitura*. Tradução de Carlos Vogt. São Paulo: Pontes, 2003.

RODRIGUES, M. V. *Café Molotov* [S. l.], [2010?]. Disponível em: <http://www.cafemolotov.blogspot.com.br/>. Acesso em: 22 out. 2011.

SAID, E W. Representações do intelectual: as Conferências Reith de 1993. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

VILMA, A. *Aeronauta* [S. l.], [2010]. Disponível em: <http://wwwaeronauta.blogspot.com>. Acesso em: 20 out. 2011.

Ângela Vilma e a Pedagogia da Sensibilidade

Monique Caetano Jagersbacher

Literatura é alma, comunhão, humanidade, ou não é nada.
Ângela Vilma

O desafio foi lançado: discutir as múltiplas dimensões do intelectual, seus papéis enquanto produtor e disseminador de saberes e sua relação com a escrita literária. A prosa-lírica de Ângela Vilma, publicada no *blog* intitulado Aeronauta, é potência em todos esses sentidos. Os aspectos múltiplos são tantos que extravasam a intelectual, a poeta, a professora e se espalham por outros espaços: o texto literário, o *blog* enquanto recinto híbrido, seus leitores, posto que suas vivências e experiências pessoais influenciem a leitura da obra e a relação que a autora estabelece com o mundo.

Falar de Ângela Vilma é retirá-la dos ares, das nuvens que lhe servem de abrigo, do espaço em que transita sua arte e sua *persona* blogosférica conhecida como Aeronauta. Estudar Ângela Vilma e suas múltiplas facetas equivale a deslocar Aeronauta enquanto personagem real e imaginário de seu espaço intangível, aéreo, diáfano. A escritora aparece aqui na condição de objeto a ser estudado, dissecado, repartido para que melhor sejam examinadas suas partes que são muitas, múltiplas. E, neste sentido, estudar a autora chega a ser um ato de violência: não pretendemos apenas devassar o seu texto e ver de que é constituído. Faz-se necessário, também, devassar sua atuação em outros espaços, descortinar sua dimensão biográfica, sua atuação em sala de aula e nos demais espaços de encenação de si. Perceber todas essas dimensões que se insinuam no perfil múltiplo em que está inserida Ângela Vilma, conforme nos comprova não apenas a sua formação acadêmica em Teoria da Literatura, mas a sua atuação como docente e a

sua vastíssima produção literária, na blogosfera e também no suporte tradicional do livro, implica separar todas essas partes e compreender como essas engrenagens várias atuam num mesmo corpo.

Corpo este feminino, mas em constante trânsito entre as forças que se convencionam chamar de feminino e masculino, desconstruindo a polaridade rígida entre essas noções socialmente construídas, conforme observa Guacira Lopes Louro (2010). Corpo "sem nenhuma vaidade" e que, diáfano, se dissolve no ar e se mistura a diversos outros elementos, tornando tarefa quase impossível aprisionar essa escrita que se volatiliza no instante da fuga: eis o caráter múltiplo da poesia.

Qualquer tentativa de definir ou enquadrar a produção literária de Ângela Vilma equivaleria a uma espécie de aprisionamento. O trabalho de Ângela Vilma não se enclausura diante de uma produção específica: há poesia e prosa, há prosa e crítica e, desse modo, o múltiplo reside dentro do próprio corpo do texto. Pressupõe-se que todo texto é perpassado por diferentes níveis de generalidade (TODOROV, 2010) e que há diferentes níveis de traços estilísticos convivendo num mesmo texto, como afirma Rosenfeld (1994): "[...] Não há poema lírico que não apresente ao menos traços narrativos ligeiros [...]". Neste sentido, podemos afirmar que o caráter múltiplo também reside no texto literário e Ângela Vilma utiliza muito bem este recurso ao ofertar aos leitores textos que tendem tanto para a prosa quanto para a lírica. Há textos em que a veia crítica da poeta se dilata, tornando-se mais pulsante, mais exaltada, como lâmina cortante atravessando o texto, impondo uma reflexão sobre a vida e suas condições. Ângela Vilma, como habitante dos ares que é, migra para várias direções, utilizando seu potencial de voo através de palavras e promovendo, em sua escrita, a multiplicidade que lhe é característica. Diante dessa riqueza, caracterizada pelo trânsito natural entre gêneros literários, através dos quais a poeta desenvolve sua escrita, adotaremos aqui o conceito de prosa-lírica.

Outro elemento importante na configuração da prosa-lírica de Ângela Vilma é a plataforma utilizada pela autora para publicar os seus textos. O *blog* é o espaço da multiplicidade por excelência, pois oferta um ambiente de publicação onde podem ser articulados diferentes discursos: produção textual, imagens e sons, de forma gratuita. A blogosfera se constitui como espaço de disseminação do pensamento e da produção literária, promovendo, inclusive, a relação facilitada entre

escritores e leitores. Assim, é possível perceber que uma das grandes vantagens da plataforma virtual como meio de difusão da arte é a possibilidade aparentemente ilimitada de publicação, de circulação da produção e de interação entre leitor e escritor de forma direta, o que se torna um diferencial em relação ao veículo impresso. Nesse sentido, o diálogo estabelecido entre a autora e o seu público leitor/crítico no espaço dos comentários, potencializa a produção artística.

Para exemplificar esse processo de interação entre autor e leitor e a repercussão desse diálogo na obra de Ângela Vilma, um comentário anônimo deixado no texto "Sem legenda" cujo conteúdo é uma espécie de análise de uma antiga foto de família em que a autora aparece no colo da mãe e a irmã sentada no colo do pai e como isso se repete em cenas de sua memória. O comentário deixado pelo anônimo diz que o *blog* deveria se chamar "Choronauta" ou "Lamentonauta" já que, segundo o anônimo, o que a autora revela no texto é "uma vontade de se sentir eternamente a vítima" e questiona por que a autora não tomou da irmã o colo do pai. Esse comentário dá origem ao texto-resposta intitulado "Choronauta ou Lamentonauta?" em que a autora concorda com o anônimo com relação à falta de coragem em tomar da irmã o tão cobiçado colo do pai. Marcus Gusmão, outro leitor e que também é blogueiro, discorda da autora e recrimina a suavidade da resposta dizendo que sentiu falta do facão de aeronauta na resposta dada ao anônimo. O leitor alude ao facão imaginário que a escritora diz carregar com ela para se livrar de pessoas que a incomodam.

A intervenção de Marcus Gusmão, por sua vez, origina o texto "Oh, meu facão!" e, assim como o anônimo do texto anterior, é citado no *post* (postagem): "É, Marcus, eu também, nessas horas, sinto falta do meu facão. [...]". Através desse processo interativo, é possível perceber que o leitor não só aparece representado, mas também ganha espaço na obra a partir de sua própria intervenção, se constituindo enquanto personagem, ou leitor ficcionalizado, na dimensão do texto. Essa relação também pode ser compreendida como uma forma de constituição de uma dinâmica social em espaço virtual:

> [...] a vida social no universo dos blogs ocorre nas densidades das redes, ali onde as relações se constroem e se mantém por vínculos de reciprocidade, pela troca diária de visitas, comentários e links. E é no âmbito dessas 'blogosferas' locais, onde os sujeitos se constroem na relação com o outro, que

> os blogs se constituem como uma experiência cotidiana e processual, que se desenvolve num movimento constante entre a harmonia e desarmonia, entre o conflito e a sociabilidade. (MÁXIMO, 2012, p. 1)

Pode-se observar no espaço dos comentários, ambiente no qual ocorre a interação, que alguns leitores conheceram Aeronauta através da leitura de outros *blogs* que utilizam uma ferramenta chamada *blogroll* (lista de *blogs* recomendados), fazendo com que a possibilidade de interação cresça, uma vez que quanto maior o número de *blogs* recomendados, maior a circulação das produções.

O *blog* enquanto espaço híbrido e livre possibilita a emergência de vários discursos, tais como, o literário, presente em sua prosa-lírica; o crítico, a partir da análise de escritores renomados ou de seus contemporâneos e o discurso pedagógico que percebemos nos textos que retratam sua atividade em sala de aula na universidade e sua relação com os alunos. Essas abordagens revelam o caráter múltiplo do espaço virtual que se configura como um terreno fértil para a exposição de todas essas facetas.

O *blog* pode ser compreendido, também, como o Bloco Mágico (FREUD, 1950) da virtualidade. Do mesmo modo que no Bloco Mágico a escrita não poderia ser totalmente destruída, posto que as marcas do que foi escrito permanecem sulcadas na cera, o que é publicado no *blog* pode permanecer registrado, mesmo quando retirado do ar, temporariamente, através do sistema de memória *em cache* (dispositivo de armazenamento de dados dos navegadores).

Não obstante o perfil delineado a partir da análise da produção de Ângela Vilma, é possível observar que o múltiplo se instaura em vários âmbitos da atividade criativa e não é produzido, apenas, por quem possui o seu lugar de fala muito bem definido nos espaços de prestígio, como as salas de aula das universidades, as instituições e as colunas dos jornais.

Sobre a Pedagogia da Sensibilidade

Após essa apresentação geral sobre a maneira como vários elementos se relacionam com a discussão sobre o caráter múltiplo da escrita teórico-literária, é importante que se discuta o projeto pedagógico

que se delineia na escrita de Ângela Vilma, que aqui será chamada de Pedagogia da Sensibilidade. No texto intitulado "'Ensinar' literatura", a autora relata o seu grande desafio enquanto professora de Literatura, que é promover a iniciação dos alunos no mundo dos livros:

> A cada dia de meu trabalho como professora de literatura, sinto como é deleitosa e ao mesmo tempo dramática tal profissão. O que nos espera na universidade são, na grande maioria, alunos desamparados por não terem tido a oportunidade anterior de conhecer a literatura. Nós, professores, temos o desafio enorme de provocar a iniciação: em muitos alunos isso ocorre rápido, como alumbramento de sua própria vida, em outros tal coisa demora a ocorrer e, em alguns, infelizmente, a tarefa se transforma em algo doloroso, difícil, para ambos os lados. Desvestir a literatura como disciplina é outro. E, a mais difícil, tocar o aluno, incitá-lo a ler, ele que leu pouco ou quase nenhum livro [...]. (VILMA, 2011)

A autora aponta também para outros desafios, como a desautomatização da literatura e "desvestir a literatura como disciplina". A proposta de Ângela Vilma é tentar promover um apaixonamento do aluno pela literatura. Um apaixonamento que transborda em sua produção literária, repleta de referências e relatos de arrebatamentos. Para a professora, a burocracia seca essa fonte prolífica que é a literatura e as notas e demais obrigações reservadas ao modelo disciplinar são "encenações para um posterior currículo". Nessa relação construída entre professora e alunos, que se desenvolve ao longo do semestre, o mais importante é:

> [...] a experiência que viveremos juntos ao longo de todo o semestre, no qual a nota será mero acessório. O mais importante, de fato, é outra coisa. Uma delas a nossa relação firmada num pacto sem dogmas, livre, como é a própria literatura. Nesse pacto desautorizaremos a autoridade e seremos amigos. No processo de busca de alumbramento para a vida, seremos companheiros procurando sentidos, ou a falta deles. Os livros intermediarão, como grandes protagonistas, esse encontro. Os livros nos transformarão. Nada, nada será obrigatório. Motivos para fazer chamada ou passar lista de frequência? Para quê, se ali engendramos a liberdade? Literatura é alma, comunhão, humanidade, ou não é nada. (VILMA, 2011)

Para a professora, mais importante do que a disseminação de teorias, em termos de ensino de literatura, é fazer sentir. Para Ângela, é na literatura que reside o sentido e a explicação para todas as coisas.

Todas as teorizações estão dentro do corpo literário porque a literatura é a própria vida.

Na proposta de aprendizado que se delineia no discurso literário da professora Ângela Vilma, mais do que o "jogo da decodificação" (HOISEL, 2008) de leituras enclausuradas em teorias várias, é solicitado, aos leitores, outras leituras, livros e mais livros da experiência de leitura compartilhada pela professora. Os leitores são incitados a fazer essas leituras, que não lhes são impostas, mas sim recomendadas. A prosa-lírica de Ângela Vilma solicita o jogo da leitura, da interpretação do texto literário pela própria literatura que pode, ou não, ser enriquecida por outras formas de conhecimento.

Nesse sentido, não há hierarquização entre o pensar e o sentir. Todas as formas de conhecimento se entrelaçam para o enriquecimento da literatura, da interpretação, do aprendizado. É o que podemos perceber a partir do fragmento do texto intitulado "Borboletas voando pela sala":

> Eu e meus alunos tivemos, nessa semana, uma experiência excepcional com Francis Ponge e seu 'O Partido das Coisas' ('Le parti pris des choses'). Distribuí cada 'coisa para' cada equipe: enquanto uma ficou com a descrição que o poeta faz do 'pão', outra ficou com 'a laranja', outra com 'o fogo', outra com a 'água', e mais uma com 'os prazeres da porta'. Eu fiquei com a 'chuva'. Tão excepcional quanto as descrições maravilhosas que o poeta faz, foi a apresentação deles. Que decodificação visceral! [...] interessante demais foi a apresentação do fogo. Muito criativos, mostraram, junto com Ponge, o que é realmente o fogo e suas formas. Levaram, claro, papel e fósforo, levaram o fogo de uma vela, levaram centenas de papéis a serem queimados... E mostraram o que Ponge disse: 'Só se pode comparar a andadura do fogo à dos animais: é preciso que desocupe este lugar para ocupar aquele outro; caminha a um só tempo como ameba e como girafa, o pescoço à frente, os pés rampantes)...' 'Depois, ao passo que as massas metodicamente contaminadas se aniquilam, os gases liberados vão-se transformando numa só rampa de borboletas'. Metáfora da fumaça, os alunos mostraram as borboletas, todas voando pela sala e pelo coração da professora... que assistia a tudo isso muito comovida. (VILMA, 2007)

No fragmento supracitado é possível observar que a Pedagogia da Sensibilidade se aproxima muito mais da literatura e se afasta do "pensar pelo outro". O papel do professor, nesta proposta de análise, não é só de repetir ideias, promovendo uma espécie de canonização da

interpretação, mas a de fazer pensar, valorizando o papel dos sentidos na construção do conhecimento.

Ângela Vilma não parece afeita ao que a doutora em Filosofia Márcia Tiburi chama de "coronelismo intelectual". Em artigo homônimo publicado recentemente pela revista *Cult*, a filósofa critica a repetição de ideias em detrimento ao livre pensar:

> Podemos chamar de 'coronelismo intelectual' a prática autoritária no campo do conhecimento. Este campo é extenso, começa na pesquisa científica universitária e se estende pela sociedade como um todo, dos meios de comunicação ao básico botequim onde ideias entram em jogo. Coronelismo intelectual é a postura da repetição à exaustão de ideias alheias. A reflexão só atrapalharia, por isso é evitada. Encarnação de prepotente eloquência, o paradoxo do coronelismo é alimentar uma ordem coletiva de silêncio em que o debate inexiste, o culto da verdade pronta ou da ignorância é a regra, bem como a apologia ao gesto de falar sem ter nada a dizer, que culmina no discurso tão vazio quando maldoso da fofoca, versão popular do eruditismo.
>
> [...] Contra a escravidão intelectual somente um contradesejo pode gerar emancipação. A prática da invenção teórica, a liberdade da interpretação e de expressão nos obrigam a ir contra os ordenamentos da ditadura micrológica do cotidiano, em que a lei magna reza o "proibido pensar". A direção, como se pode ver, parece que só se encontra, atualmente, no desvio dos caminhos dados. (VILMA, 2012)

Ângela Vilma não está sozinha nesta caminhada. No texto "Sobre os perigos da leitura", o educador Rubem Alves descreve sua agrura em ser o encarregado da seleção de candidatos ao doutoramento. Enfastiado de ouvir apenas a repetição de teorias exigidas de uma imensa bibliografia, o educador combina com os colegas fazer uma pergunta inesperada aos candidatos: "Fale-nos sobre aquilo que você gostaria de falar!" Eis o resultado da experiência:

> [...] Uma candidata teve um surto e começou a papaguear compulsivamente a teoria de um autor marxista. Acho que ela pensou que aquela pergunta não era para valer. Não era possível que estivéssemos falando a sério. Deveria ser uma dessas 'pegadinhas' sádicas cujo objetivo e confundir o candidato. Por vias das dúvidas ela optou pelo caminho tradicional e tratou de demonstrar que ela havia lido a bibliografia. Aí eu a interrompi e lhe disse: 'Eu já li esse livro. Eu sei o que está escrito nele. E você está repetindo direitinho. Mas nós não queremos ouvir o que já sabemos. Queremos ouvir o que não sabemos. Queremos que você nos conte o que você está pensando, os pensamentos

> que a ocupam...' Ela não conseguiu. O excesso de leitura a havia feito esquecer e desaprender a arte de pensar.
>
> Parece que esse processo de destruição do pensamento individual é uma consequência natural das nossas práticas educativas. Quanto mais se é obrigado a ler, menos se pensa [...]. (ALVES, 2003)

O educador Rubem Alves (2003) acrescenta: "[...] eu me daria por feliz se as nossas escolas ensinassem uma única coisa: o prazer de ler!". E são sobre o prazer de ler as maiores lições dadas pela professora Ângela Vilma. No texto intitulado "Por que ler os clássicos", a autora nos conta sobre o exemplar de *A letra escarlate*, de Nathaniel Hawthorne, que comprou num sebo e suas especulações sobre o passado do livro:

> Não sei quem foi o primeiro dono desse exemplar. Comprei-o no sebo. Estava num balaio, que trazia em cima a seguinte inscrição: '3 por 1 real'. O seu primeiro dono possivelmente é morto há muito tempo, pois que essa edição é de 1949. Não sei quem passou por essas páginas, por onde passei hoje numa velocidade estarrecedora. Não jantei. Não tomei banho. Minhas mãos ficaram congeladas no livro. Esse é um dos seus feitiços, dentre tantos, maiores que a história que carrega. E veio forrado de um plástico cor de rosa, talvez por seu primeiro e único dono. A cada toque o plástico ia desfalecendo nos meus dedos. Porém, o afeto foi muito, e o forro da capa resistiu mais de que sua totalidade. O cheiro de passado nele é forte, e na página 62 tem o número 10 escrito a lápis de um jeito desajeitado, parecendo feito por dedos incipientes de uma criança. Talvez fosse o filho do dono ou da dona do livro. São muitas histórias a especular. Todas provenientes de uma maior, contada por um estilo que enfeitiça, juntamente com as páginas antigas, amarelas e seu cheiro forte de passado... (VILMA, 2009)

Ângela Vilma nos revela que a relação entre leitor/livro excede o próprio texto e estabelece com o leitor um diálogo sensorial que envolve também outras formas de sentir/entender o objeto: o tato e o olfato se afinam com os olhos nessa construção de sentidos para o texto. É perceptível, no trecho supracitado, o diálogo intertextual com o conto "Felicidade clandestina", de Clarice Lispector (1995). A narradora do conto de Lispector relata seu sentimento com a possibilidade de pegar um livro emprestado com a filha do dono da livraria: "[...] Até o dia seguinte eu me transformei na própria esperança da alegria: eu não vivia, eu nadava devagar num mar suave, as ondas me levavam e me traziam. [...]" e, mais adiante, quando finalmente consegue ter o livro nas mãos: "[...] Não era mais uma menina com um livro: era uma mulher com o

seu amante." (LISPECTOR, 1995) Essa relação sensual com o objeto, que se revelam nos textos mencionados, só pode ser construída a partir de uma relação sensorial com o livro que ganha uma dimensão muito maior do que a frieza de um objeto, convertendo-se num fetiche. (LEMOS, 2011)

Ao descrever o cheiro e a textura do livro, a autora nos convida a observar os aspectos que se perdem diante do testemunho irrefutável do olhar, já que vivemos numa sociedade que privilegia o sentido da visão. E se aceitarmos o convite, compreenderemos que o livro não é apenas um objeto inanimado, mas sim outra forma de se relacionar com a vida.

E é dessa forma que percebemos os contornos do que chamamos aqui de Pedagogia da Sensibilidade, como uma forma de perceber o que está além do modo mais objetivo de compreensão e entendimento do mundo e da literatura enquanto fato social. O mundo objetivo é repleto de regras complexas e nos submetemos a elas sem questionar, porque essa forma de organização do mundo precede a nossa própria existência. Mas isso não é uma regra, pelo menos não para Ângela Vilma. Algumas dessas regras são questionadas pela própria autora que, com sua ironia cortante, questiona algumas dessas formas de aprisionamento. O texto "Conversa de professora" revela os questionamentos da profissão:

> Amo a minha profissão. Isso é definitivo. O que não amo são todas as coisas que a ligam à famigerada burocracia. Tudo seria mais fácil se não houvesse reuniões, salas administrativas, cadernetas, notas, e um arsenal de guerra que faz da educação um combate condicionado a quem perde e a quem ganha. Tudo seria mais verdadeiro e prazeroso se não houvesse burocracia no ensino. O aluno chega à escola já preparado para a guerra; e tem que se munir com seus instrumentos: mão em riste para assinar a folha de frequência; decoreba no juízo para responder à prova e, consequentemente, tirar uma nota para passar; traquejo no corpo para sair da aula à francesa, por não suportar mais as grades de uma sala compacta, branca, preparada para o seu aprisionamento diário... Oh, por que não podemos dar aula embaixo de uma árvore, numa esquina da rua, na praça do bosque? Oh, e para que a miserável da prova, quando tudo seria mais espontâneo e fácil com uma conversa sem algemas, uma interlocução de ideias, uma troca? E para que a miserável da nota, que faz do aluno um soldado de guerra, pronto para tentar sobreviver? Como, pergunto a vocês, como mudar tudo isso, descondicionar o que está condicionado, permitir o relaxamento dos alunos sem que eles debandem e lhe deixem sozinho? E quanto a mim, como livrar-me das reuniões, das salas administrativas, das cadernetas? Como, meu Deus, poder amar sem

> registros burocráticos, e abraçar meus alunos como pessoas humanas, lindas e tristes? E bailar com eles, destruindo os corredores frios das instituições e, ainda, essa terrível humilhação de ter que obedecer o que nos é imposto? (VILMA, 2010)

A burocracia aprisiona, inibe a criatividade do sujeito e reduz a Literatura, enquanto disciplina, a um componente curricular. A literatura, para Ângela Vilma, é libertação e como tal, não deveria estar submetida às regras impostas pelas instituições. É do texto "Para os meus amados alunos" o trecho a seguir:

> Muitos estudiosos da literatura passaram décadas anteriores questionando o que é a literatura. Como ressalta Compagnon, professor francês, o questionamento que se faz hoje é bem diferente: 'literatura para quê?'
>
> Todas essas questões, claro, pensando no âmbito escolar e universitário onde a disciplina literatura insiste, ainda bem, em sobreviver, mesmo diante da indiferença e da ignorância da maioria dos acadêmicos que não a conhece. A questão se agrava porque vivemos dias burronildos do politicamente correto, e, equivocadamente, exigem tal postura nos textos literários. Exigem dos escritores e por sua vez dos textos literários por eles escritos, 'posturas funcionais', 'corretas' diante da sociedade. O que nos resta fazer infelizmente é generalizar esse tempo de burrice geral. Ora, ineptos, vão ler qualquer livro de literatura primeiro, antes de ficarem teorizando ignorâncias. Antes de tudo, para se sentir vivo e lúcido, e não um papagaio propagador de discursos modistas, vá aprender a se inquietar com a existência de maneira visceral e não superficial e panfletária. Primeiro é preciso acordar e aceitar sua própria condição finita e infeliz. Você faz tanta reunião, se preocupa tanto com a burocracia que engendra a universidade, o curso de letras, as 'minorias', que não dá tempo pra saber-se um miserê mortal, interiormente tristonho, cego e enviesado. Acredita-se, muito pelo contrário, feliz e cumpridor do dever, enchendo papeladas e mais papeladas com resoluções burocráticas inúteis... (VILMA, 2011)

Mas não são apenas os excessos burocráticos, no que diz respeito à literatura nas instituições, que Ângela Vilma critica acidamente. A autora, com os seus sentidos aguçados, nos revela os bastidores da vida acadêmica e literária na Bahia e relata, para o deleite do leitor, a dinâmica desses espaços, que muitas vezes se revelam como ambientes de reprodução de uma lógica que reflete os espaços de disputa política e de poder. Para Ângela, essa é uma forma de empobrecimento da

literatura, tornando-a mero instrumento para a manutenção das vaidades. Vejamos um fragmento do texto intitulado "Sobre os convescotes literários":

> Por que escrevo? Todos que escrevem sempre se fazem essa pergunta. E ela não tem uma resposta única e satisfatória. Uma das minhas é... 'escrevo por pura necessidade de sobrevivência'. E não há nessa resposta nada de romântico, ou falso. Já sonhei, aos vinte e poucos anos, em participar de convescotes literários, publicar mil e um livros, ser lida e aplaudida, viver no meio de escritores. Hoje quero apenas ficar no meu canto, que é melhor. Os convescotes, na maioria das vezes, são frescuras de literatos que sempre falam mal de alguém ausente... ou presente mesmo. [...] Hoje sei que, como em todas as instâncias, há na literatura uma política literária, e isso destrói um pouco os sonhos de quem não quer pertencer a nenhum grupo político. De quem apenas quer viver escrevendo, por que senão morre ou fica doido. Vontades de publicar? Claro, quem não tem? Mas quem não entra na política não publica. Até rimou. É como se fosse uma punição pela coragem do isolamento, do não-puxa-saquismo, da timidez. Não, isso aqui não é discurso de ressentida, muito pelo contrário. Já publiquei livros, já lancei, já botei a boca no mundo, já participei de recitais, saraus, o diabo a quatro. Conheci bem esse mundinho, até divertido, vale ressaltar. Mas cansei. Não agüento mais ver, em lançamentos, certas caras de literatos que se acham os maiores do mundo; que lhe olham de baixo para cima farejando em você uma resenha crítica que alguém do sul do país fez sobre sua poesia, e etc. O que também não mais agüento é a autopromoção: eu, eu, eu escrevi; eu, eu, eu publiquei; eu, eu, eu... (VILMA, 2008)

Em "Pavões sem nenhum mistério", Ângela Vilma nos conta sobre uma aula-espetáculo ministrada por Ariano Suassuna na qual ele revelava sua vaidade e assumia seu gosto por elogios. A autora elogia a honestidade do escritor e tece uma reflexão sobre a vaidade exacerbada de alguns literatos. Vejamos:

> [...] O que me exaspera é o fingimento, a vaidade enfatiotada de disfarce, ou o seu extremo: o mais descarado cabotinismo. No mundo acadêmico e no meio artístico alguns seres dotados desse dom se instalam como pragas, nos levando a pensar em dois caminhos: ou enviar o tal condenado direto ao manicômio, ou, ouvindo-o do auditório, de lá mesmo mandar-lhe uma bala na boca (aqui assumo minha ferocidade sertaneja).
>
> Não, nada de matar, vamos aguentá-los e buscar o humor dilacerante de Gogol. Essas criaturas de quem estou falando são risíveis demais, não merecem morrer. Na hora de falar, postam-se ao microfone com um tom solene,

> e acreditam em tudo que dizem. Acreditam, a ponto de emitirem um tom monástico, destilando seu eu como se destila Deus em doses homicidas.
>
> Numa mesa de congresso, quando precisam dividir a fala com seus congêneres, é como se estivessem sozinhos: o que os outros disseram não foi escutado. O discurso, pomposo e cheio de tons apocalípticos, se desvia dos demais, buscando o brilho cômico da exibição, na vontade exuberante de serem o melhor. E saem dali sempre acreditando que foram o melhor. No olhar, é nítido o menosprezo por aqueles que compuseram a mesa com eles. Afinal não se dividem brilhos épicos - repletos de condecorações. (VILMA, 2009)

A percepção crítica de Ângela Vilma se aproxima de sua veia lírica, seguindo a orientação dos sentidos, ao invés da supervalorização do conhecimento prático, objetivo e dito racional. A proposta pedagógica que se insinua no discurso literário da autora demonstra que não há uma hierarquização desses conhecimentos e ambos se relacionam como potência diante da possibilidade de construção do pensamento. Dessa forma, podemos compreender que existem múltiplas formas de pensar e que este pensar não se limita apenas à reflexão racional, teórica, hermética. Conforme observa Edgar Morin (1999, p. 18), "O conhecimento é, portanto, um fenômeno multidimensional, de maneira inseparável, simultaneamente físico, biológico, cerebral, mental, psicológico, cultural, social.".

Em resumo, Ângela Vilma constrói, através de sua literatura, uma proposta de compreensão, interpretação e aprendizado da literatura desvinculada de uma proposta pedagógica pautada na burocracia institucional, valorizando o sentir como forma de potencializar a interpretação e o aprendizado. É possível observar, também, uma crítica feroz ao excesso de objetividade e racionalidade que, como observa Hilton Japiassú, em obra intitulada *O mito da racionalidade científica* (1981), produz uma espécie de alienação, um fetiche em torno da racionalidade científica, excluindo outras formas de ver o mundo. Essa alienação é observável nos ambientes retratados por Ângela Vilma, tais como, as reuniões, os encontros literários e acadêmicos e na repetição dos "discursos da moda".

Nesse sentido, observa-se que o múltiplo extrapola as determinações do texto e as demandas dos que lhe atribuem sentidos demasiadamente herméticos que solicitam, ao leitor, conhecimentos que muitas vezes lhes escapam. Os leitores, é importante lembrar, também

são sujeitos múltiplos e, conforme observado por Lívia Natália Souza (2010), podem ser considerados como uma fonte poderosa de produção de sentidos e, como tal, nada mais justo do que levar em conta as diferentes formas de inteligência que compõem o sujeito leitor.

Referências

ALVES, R. Sobre os perigos da leitura. *Folha Online*. São Paulo, 16 dez. 2003. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u687.shtml>. Acesso em: 2 jun. 2012.

FREUD, S. Uma nota sobre o bloco mágico. In: FREUD, S. *O ego e o ID e outros trabalhos*: volume XIX: (1923-1925). [S. l.: s. n.], [1924?]. Disponível em: <https://pt.scribd.com/doc/3073429/26/UMA-NOTA-SOBRE-O-BLOCO-MAGICO>. Acesso em: 24/05/2012.

HOISEL, E. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, E. L. (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008. p. 143-169.

JAPIASSÚ, H. *O mito da neutralidade científica*. Rio de Janeiro: Imago, 1981.

LEMOS, A. FLICA 2011: Livro e mídia digital. *Carnet de notes*: tecnologia, comunicação e cultura [S. l.], 2011. Disponível em: <http://andrelemos.info/flica/>. Acesso em: 24 maio 2012.

LISPECTOR, C. *O primeiro beijo & outros contos*: antologia. São Paulo: Ática, 1995.

LOURO, G. L. A emergência do gênero. In: LOURO, G. L. *Gênero, sexualidade e educação*: uma perspectiva pós-estruturalista. Petrópolis: Vozes, 2010. p. 14-36.

MÁXIMO, M. E. A vida social na blogosfera: Experiências de comunidade nas densidades das redes sócio-técnicas. In: Simpósio Nacional da Associação Brasileira de Cibercultura, 2., 2008, São Paulo. *Anais*... São Paulo: PUC-SP, 2008. Disponível em: <http://www.cencib.org/simposioabciber/PDFs/CC/Maria%20Elisa%20Maximo.pdf>. Acesso em: 24 mai 2012.

MORIN, E. Introdução Geral. In: MORIN, E. *O Método 3*: O conhecimento do conhecimento. Porto Alegre: Sulina, 1999. p. 17-44.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1994. p. 72-81.

SOUZA, L. M. N. A lírica menor: por uma Teoria da Literatura das Literaturas Africanas de Língua Portuguesa. *Crítica Cultural*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 219-231, 2010.

TIBURI, M. Coronelismo intelectual. *Revista Cult*. Paraíso, ano 15, n.168, maio 2012. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2012/05/coronelismo-intelectual/>. Acesso em: 02/06/2012.

TODOROV, T. Os Gêneros Literários. In: *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975. p. 07-29

VILMA, Â. *Blog Aeronauta*: [S. l.], [2007?]. Disponível em: <http://www.aeronauta.blogspot.com>. Acesso em: 2 jun. 2012.

O eixo pedagógico do dinamismo haroldiano

Pedro Alaim Martins Garcia Júnior

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

(CAMPOS, 2008, p. 116)

Antes da primeira leitura, o poema de Haroldo de Campos já provoca uma deslinearização. As palavras estão ideogramicamente organizadas no espaço, formando uma figura que incita o leitor a visualizá-las antes de se deter em algum elemento particularmente. "É o que [...] sustentávamos a respeito do poema concreto, quando dizíamos que seu primeiro conteúdo era sua estrutura." (CAMPOS, H., 2010, p. 146); assim o conteúdo-estrutura de "nascemorre" invade a percepção do leitor antes que se possa aplicar-lhe quaisquer conhecidos métodos de organização. Observemos que ao dispor as palavras de modo não linear, o autor substantiva o espaço, que passa a fazer parte do poema como elemento estrutural, trazendo à leitura inevitavelmente um novo ritmo.

> O problema, aqui, é o da própria estrutura dinâmica não figurativa (*movement*), produzida por e produzindo relações-funções gráfico-fonéticas informadas de significado, e conferindo ao espaço que as separa-e-une um valor qualitativo, uma força relacional espaciotemporal [...]. (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006, p. 100)

A partir dessa perspectiva, com o intuito de efetivar o espaço não só como parte integrante do poema, mas como agente fundamental do dinamismo que lhe movimenta as peças, Haroldo de Campos se concentrou na resolução de problemas de espaço e tempo. Como reiteradamente destacado pelos coautores de *Teoria da poesia concreta* (Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos), Mallarmé inaugura – em *Um lance de dados* – o efetivo uso espacial, a fim de obter o efeito prismático advindo do foco no significante:

vigiando
duvidando
rolando
brilhando e meditando
antes de se deter
em algum ponto último que o sagre
Todo Pensamento emite um Lance de
dados [1]

(CAMPOS, H. 2010, p. 173)

E Augusto de Campos equaciona que a contraparte da incorporação do espaço ao texto poético é uma tipografia que engrene a estrutura dinâmica emergente, ou como resumido por ele em *Poesia concreta (manifesto)*: "o poema concreto ou ideograma passa a ser um campo relacional de funções". (CAMPOS, A., 2006, p. 72) Dessa maneira, cumpre elucidarmos a noção de ideograma para que se compreendam as tensões envolvidas nesse "novo" processamento.

Notemos que ao se qualificar o espaço como um agente estrutural, concomitantemente se quebra a organização lógico-discursiva dos elementos, promovendo, assim, a evidenciação do ideograma – ou de um ritmo espaciotemporal – em detrimento do verso de ritmo linear, e o investimento nessa perspectiva, para Haroldo de Campos, espelha o funcionamento processual da mente contemporânea cuja comunicação

[1] Para a tradução completa de *Un coup de dés* – "Um lance de dados" – e para a elucidação dos aspectos estruturais relacionados com a incorporação do espaço à organização do poema, ver Campos, A., Pignatari e Campos, H. (2010, p. 149-203)

se dá tanto objetiva quanto antidiscursivamente. (CAMPOS, A.; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H., 2006) Eis o motivo por que o autor defende como meio de composição uma unidade estrutural sintético-ideográmica.[2] Com base nos estudos de Fenollosa, Haroldo de Campos resume o mecanismo composicional de um ideograma, sinalizando que em tal processo a conjugação de dois elementos não acarreta um terceiro, mas evidencia alguma relação axial entre os elementos conjugados, e conclui que, em se considerando isso, "[...] compreenderemos que um ideograma isolado pode ser, em si próprio, pela alta voltagem obtida com a justaposição direta dos elementos, um verdadeiro poema completo". (CAMPOS, H., 2010, p. 56)

Atentemos, portanto, para o fato de que o poema "nascemorre" – da série fome de forma – é um ideograma. Há uma tensão paradoxal em nascer-morrer e, contudo, da relação axial entre essas ideias não se produz uma encruzilhada, mas uma potência-geratriz da própria dinamização do poema. Se considerarmos que um texto é um sistema de relações, observaremos que, como demonstra Hoisel em *A leitura do texto artístico*, a "leitura/interpretação" faz-se um "[...] duplo gesto que consiste em decodificar/codificar, descoser/coser o tecido textual." (HOISEL, 1996, p. 7), dando-nos a possibilidade de esse gesto se repetir infinitamente na diferença. (DELEUZE, 2006) Assim, podemos interpretar o "nascer" como a possibilidade de leitura que elegemos, porém ao escolhermos uma possibilidade, tendemos a matar – e ao matarmos, por consequência, "morremos" – outras latentes possibilidades; em suma, nascemos e morremos no mesmo ato. Guimarães Rosa utiliza-se desse conceito (no final de *Grande sertão: veredas*) ao colocar ao lado de Riobaldo – no tiroteio derradeiro – o menino de olhos arregalados Guirigó e o velho cego Borromeu: visão e cegueira, juventude e senilidade em um tiroteio no qual Riobaldo – como a relação fundamental do paradoxo – faz-se um direcionamento, ou foco, entre incontáveis "vetoreamentos" possíveis (representados pelas balas).

Haroldo de Campos, entretanto, não só evidencia essa matriz de multiplicidade por meio de um tensionamento relacional, como o faz de acordo com a metodologia que expôs nos ensaios da *Teoria da poesia*

[2] Citando um artigo escrito em 1914 por Apollinaire – "Em face do ideograma de Apollinaire" (tradução nossa) –, Haroldo de Campos resume da seguinte maneira essa proposta: "[...] porque é preciso que nossa inteligência se habitue a compreender sintético-ideograficamente, em lugar de analítico-discursivamente." (CAMPOS, 2006, p. 138)

concreta e nos ensaios reunidos sob o título *A arte no horizonte do provável*.[3] Não é nosso intuito aqui esquadrinhar as relações entre "nascemorre" e as diretrizes da *Teoria da poesia concreta* e/ou as poéticas de *A arte no horizonte do provável*, mas não seria possível analisar "nascemorre" sem levar em consideração pelo menos três aspectos delineados nos ensaios preditos: a síntese, a simultaneidade e a diagramação, pois a força dinâmica de "nascemorre" se engrena na inter-relação desses aspectos vivificados pelo espaço como elemento rítmico.

Ao examinar a maneira mais eficaz de traduzir um *haicai*, Campos, em *A poética da brevidade*, afirma:

> Assim, adotando um verso livre extremamente breve como módulo de composição, meu esforço se concentrou em obter um rendimento máximo em português dos efeitos da elipse, da linguagem reduzida, afastando do corpo enxuto do poema traduzido todos os apoios conectivos, toda a adjetivação pitoresca, todo o resquício explicativo ou conceituoso que pudesse enfraquecer a ação direta do original. (CAMPOS, H., 2010, p. 59)

Verifica-se, pois, que a poesia de Campos, assim como um *haicai*, elimina qualquer vestígio de didatismo (quaisquer resquícios decorativistas), além de estar em diálogo com a civilização contemporânea, marcada pela ideia de simultaneidade e de interpenetração. (CAMPOS, H. 2010) A fim de efetivar isso poeticamente, cumpre conceber o poeta como um configurador de mensagens e, seguindo a reflexão de Jacobson corroborada por Campos, salientar da poesia "o caráter diagramático, icônico (trata-se de um ícone de relações, como a álgebra), presente nas estruturas sintáticas e morfológicas da linguagem [...]" (CAMPOS, H. 2010, p. 142); dessa maneira, visualizaremos o poeta como um diagramador.[4]

Com efeito, podemos dizer de "nascemorre" o que Boucourechliev disse da *Terceira sonata*, de Boulez, já que em ambas as estruturas a

[3] *A arte no horizonte do provável* está seccionado em seis partes: "A poética do aleatório", "A poética do precário", "A poética da brevidade", "A poética da tradução", "A poética da vanguarda" e "Por uma poética sincrônica".

[4] A esse respeito, vale ressaltar a imagem de "designer da linguagem" utilizada por Luis Ângelo Pinto e Décio Pignatari no ensaio "Nova linguagem, nova poesia": "Qualquer objeto deve ser projetado e construído de acordo com as necessidades ou funções às quais vai atender ou servir. Esse princípio básico da indústria moderna não se cinge só a objetos tradicionalmente considerados como tais, mas pode também se estender a outros 'objetos', tais como as linguagens. É neste sentido que o poeta é um *designer*, ou seja, um projetista de linguagem." (PINTO; PIGNATARI, 2006, p. 220)

sequencialidade temporal se perde enquanto afloram múltiplas leituras espaciais (circulares, diagonais, verticais).[5] No intuito de que esses vetoreamentos se evidenciem, tenhamos em vista que Haroldo de Campos considerava as poéticas – quer explícitas, quer implícitas – de Pound, Joyce, Mallarmé e Cummings como férteis campos vetoriais. Em um manifesto da poesia concreta, o autor explicita:

> POUND – método ideogramático
> léxico de essências e medulas (definição precisa)
> JOYCE – método de palimpsesto
> atomização da linguagem (palavra metáfora)
> (CAMPOS, H. 2006, p. 74)

O conceito de ideograma, grosso modo, foi delineado; agora atentemos para o de atomização da linguagem. Em *A poética do precário*, Haroldo de Campos resume-o:

> O escritor irlandês, em [...] *Finnegans wake* – elege como elemento de composição a unidade 'verbi-voco-visual', obtida através de uma atomização da linguagem, em que cada partícula, multifacetada, encerra um microcosmo à imagem e semelhança do macrocosmo a que pertence. (CAMPOS, H., 2010, p. 43)

E em *A poética da brevidade* afirma que o funcionamento do recurso de atomização da linguagem pode ser equiparado ao de ideogramização, já que em ambos há a ativação simultânea de diversos elementos em uma ação contínua ("contínua" porque tanto dinamizada quanto dinamizante). (CAMPOS, H. 2010) Observemos na prática como se processa essa dinâmica vinda da simultaneidade. No poema "Ciropédia ou a educação do príncipe", o poeta constrói a palavra "Idiomaterno". (CAMPOS, H., 2008, p. 50) Atentos a que "id(i/o)" é um elemento de composição antepositivo que vem do grego *eidos, eos-ous* – "aspecto exterior, forma, aparência" (HOUAISS, 2001, p. 1566) e "idi(o)" é um elemento de composição antepositivo também vindo do grego ("ídios, a" – "próprio, particular") (HOUAISS, 2001, p. 1566) e atentos às diferentes combinações que podem emergir das diversas relações entre os elementos do termo, verificamos que na construção "idiomaterno"

[5] Para um esclarecimento sobre estruturações probabilísticas na Música e na Literatura, ver o ensaio "A arte no horizonte do provável", incluso na seção "A poética do aleatório" do – já mencionado – livro de ensaios *A arte no horizonte do provável*.

se podem ativar: idioma materno, idioma terno, próprio materno, próprio mar terno, aspecto exterior materno, próprio idioma no termo, tema próprio materno, retorno próprio, mar retorno próprio etc. Constatemos, pois, que em uma palavra há uma miríade de possibilidades, sem que necessariamente uma exclua a outra, pelo contrário, nessas diferentes possibilidades de relação sobressai o próprio campo de relações, transformando, como foi dito, o espaço criativo em uma "entidade todo-dinâmica". Não obstante, tenhamos em vista que, de acordo com o pensamento estrutural de Haroldo de Campos, explicitado em *Teoria da poesia concreta*, embora as estruturas visem engendrar múltiplas relações, estas não são infinitas, há na organização do poema "[...] um instrumento de controle que evidencia e elimina os elementos que entrem em contradição com sua estrutura rigorosa". (CAMPOS, H., 2006, p. 115)

Se agora voltarmos à definição de Haroldo de Campos (de que na atomização da linguagem cada elemento traz em si a engrenagem do todo de que faz parte), entenderemos que isso se dá porque a célula é um agente dinamizador, assim como a funcionalidade do corpo é a dinamização, e visualizaremos que ao se utilizar – em "nascemorre" – do conceito de atomização da linguagem, Haroldo de Campos quebra a tradicional hermenêutica do nascimento como uma possibilidade de leitura (que acarreta inevitavelmente a morte das outras possibilidades negligenciadas), trazendo à tona uma nova forma de leitura (que evidencia não uma ou algumas relações, mas o próprio campo relacional).

Visualizemos, pois, que Haroldo de Campos une o magnetismo funcional do ideograma à relação espelhada parte-todo da atomização da linguagem, propiciando um poema cuja força é um dinamismo em que a parte nos remete ao todo e que no todo vivifica-se a mesma (embora multíplice) equação relativa sintetizada no verso de Pound: "EU, uma coisa, como relação com uma coisa". (POUND, 2002, p. 816)

Ao observarmos novamente o poema

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce

remorre
re
re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

(CAMPOS, 2008, p. 116)

constatamos que ele é circular, se inicia em "se" e finaliza em "se". Contudo, se atentarmos para cada célula tendo em vista "que cada partícula, multifacetada, encerra um microcosmo à imagem e semelhança do macrocosmo a que pertence", verificaremos que na palavra "nasce" há o "se", e que no prefixo "des-" (de "desnasce" e "desmorre") igualmente há o "se". É notável também que a primeira "estrofe" (ou parte) é finalizada com a palavra "re" e que a segunda "estrofe" (ou parte) é iniciada com a palavra "re", que está em "morre" e é prefixo de "renasce e remorre". Sendo assim, do início ao fim – e em cada parte – do poema, o "se" e o "re" se entretecem no jogo dinâmico em que ele é realizado. Sabemos que o "se" possui, em língua portuguesa, a categorização de "conjunção subordinativa condicional: 'indica hipótese ou condição [...]'" (HOUAISS, 2001, p. 2529) e a de "pronome pessoal da terceira pessoa do singular caso oblíquo, átono" (HOUAISS, 2001, p. 2529); e o "se-" é categorizado como "[...] prefixo do pronome reflexivo latino *se* [...] pronome reflexivo usado para indicar 'o que é próprio de um indivíduo [...]', donde 'o que é posto à parte, desviado, separado'". (HOUAISS, 2001, p. 2529) Já o "re-" é um "prefixo do latim *re-* [...] em vernácula reveste as acepções de: 1) 'retrocesso, retorno [...]' 2) 'repetição [...]' 3) 'reforço, intensificação' 4) 'oposição, rejeição' [...]". (HOUAISS, 2001, p. 2389)

Dessa forma, todo o poema de Haroldo de Campos – e em cada parte de si – é estruturado sobre um *leitmotiv* perpétuo: possibilidade-repetição. Esse único motivo condutor faz-se motriz do dinamismo do poema, observando que a "repetição" é um "retorno" ("re") e a possibilidade é "o que é próprio de um indivíduo [...] o que é posto à parte, desviado" ("se"). (HOUAISS, 2001, p. 2529)

Nessa perspectiva, podemos empregar a ideia de círculo, no qual cada parte é tanto instrumento como base e finalidade, para sintetizar o poema haroldiano,[6] e/ou os conceitos de espelhamento instantâneo do todo e o de movimento motor que se nega ao esgotamento das possibilidades, explicitados por Haroldo de Campos ao analisar *Finnegans wake*.[7]

Uma vez evidenciados os principais recursos com os quais Haroldo de Campos estabiliza a dinâmica de "nascemorre", cumpre, agora, resumidamente, voltarmos para os conceitos-chave de ativação do dinamismo do poema, no intuito de patentearmos-lhe a força relacional para que se constate que em sua organização uma necessidade puxou a outra até se enformar o que poderíamos chamar de uma estruturação relacional injuntiva. Como se afirmou primeiramente, "[...] a poesia concreta começa por tomar conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural. espaço qualificado: estrutura espaciotemporal." (CAMPOS, A.; PIGNATARI; CAMPOS, H., 2006, p. 215)

O estabelecimento dessa premissa, contudo, acarreta que indaguemos, por consequência, o porquê de ter sido "o conhecimento do espaço como agente estrutural" selecionado especificamente como eixo do pensamento que se consolidaria. Na teorização da proposta, temos que isso se nos dá a fim de que nos clarifiquemos a mente, pois nesse enfoque, a utilidade objetiva do poema é ressaltada, já que se visa à efetivação de uma poesia construtiva conscientemente responsável. A partir desse direcionamento, é-nos afirmado que "Na poesia [...] tudo deve ser funcional." (CAMPOS, A. 2006, p. 163), mesmo didático, justificando-se essa atitude por uma "estética" da utilidade: "O belo se existe só existe útil". (PIGNATARI, 2006, p. 234) Ao considerarmos essa delineação, nova pergunta se propõe: "O que é ser útil?" E a resposta teórica de Haroldo de Campos se valida na prática em "nascemorre", visto que o autor afirma que o valor da tarefa na qual está concentrado é "[...] colocar uma obra de arte [...] em correspondência com uma série

[6] Esse conceito, de Joseph Campbell e Henry Morton Robinson, é parte de *A skeleton key to Finnegans wake* e foi traduzido por Augusto de Campos. (2001, p. 151- 163)

[7] No ensaio "Panorama em português", Haroldo de Campos afirma elucidativamente: "Cada entidade 'verbivocovisual' que ele cria é uma espécie de espelho-instante da obra toda [...] Algo que nunca assume o aparato estático do definitivo, mas que permanece em movimento, tentativa aberta e constante, trazendo sempre em gestação novas soluções [...]". (CAMPOS, 2001, p. 27)

de especulações da ciência e da filosofia de nosso tempo." (CAMPOS, H., 2006, p. 122) Algumas das relações com "a filosofia" (Haroldo de Campos se utilizava desse termo *lato sensu*) já foram aqui expostas, entretanto, a defesa de *Um lance de dados*, por exemplo, como obra que representa essa nova perspectiva se apoia nas duas teorias científicas que viriam a mudar a relação do homem com a natureza a partir do início do século XX: a Teoria da Relatividade Geral e a Teoria Quântica.

Como destacam Hawking e Mlodinow, na Teoria da Relatividade Geral de Einstein a gravidade é uma consequência da curvatura do espaço-tempo por causa da matéria e energia distribuídas nele. Em suma,

> Antes de 1915, pensava-se em espaço e tempo como uma arena fixa na qual eventos ocorrem, mas que não era afetada por aquilo que acontece dentro dela. [...] Os corpos moviam-se, as forças atraíam e repeliam, mas o tempo e o espaço simplesmente continuavam inalterados. [...] A situação, contudo, é bem diferente na teoria da relatividade geral. Espaço e tempo agora são quantidades dinâmicas: quando um corpo se move ou uma força age, isto afeta a curvatura de espaço e tempo – e, por sua vez, a estrutura do espaço-tempo afeta o modo pelo qual os corpos se movem e as forças agem. Espaço e tempo não apenas afetam, mas também são afetados por tudo o que acontece no universo. Assim, não podemos falar sobre eventos no universo sem as noções de espaço e tempo [...]. (HAWKING; MLODINOW, 2005, p. 56-57)

Por essa razão, o início da poesia concreta se dá na tomada de conhecimento do espaço gráfico como agente estrutural, pois em consonância com a Teoria da Relatividade Geral (que ajudara a derrubar a Mecânica de Newton, na qual o espaço era um conceito passivo), é necessário praticar – no poema ou na arte criativa em geral – a efetivação do espaço como elemento rítmico-estrutural. De maneira análoga, em acordo com o Princípio da Incerteza, de Heisenberg (que seria a base para o desenvolvimento da Mecânica Quântica), cumpria realizar a integração do acaso no processamento composicional. (CAMPOS, H., 2006) Décio Pignatari (2006, p. 205) assim explana esse novo processo:

> [...] somente uma arte condicionada por (novos) princípios abre (novas) possibilidades e probabilidades, que configuram o campo do Acaso, onde tem lugar e tempo a criação, mediante permuta dialética entre o racional e o intuitivo. Esta arte é objetiva [...] [e nela] [...] impera um princípio de ordem ou ordenação, ainda que provável ou probabilístico.

Exatamente como acontece na Mecânica Quântica, pois o Princípio da Incerteza, de Heisemberg, grosso modo, afirma que não é possível determinar a posição de uma partícula e sua velocidade concomitantemente; quanto mais se queira determinar a posição de uma partícula, mais se indeterminará sua velocidade e vice-versa. "A mecânica quântica introduz, portanto, um elemento inevitável de imprevisibilidade ou aleatoriedade na ciência". (HAWKING; MLODINOW, 2005, p. 98) Com efeito, é realmente admirável o modo como Mallarmé, em *Um lance de dados*, antecipou, na esfera criativa, a prática dos conceitos fundamentais da Teoria da Relatividade Geral e da Mecânica Quântica, sabido que sua "partitura" está organizada no "[...] campo do Acaso controlável por incorporação". (PIGNATARI, 2006, p. 207) (Admirável embora não surpreendente, se lembrarmos ter atestado Freud que antecipar os passos das constatações científicas é uma constante na arte).

Sendo assim, ao incorporar o espaço na experiência, promove-se uma estrutura "espaciotemporal" que, em si, é um campo de relações, transformando o espaço criativo em uma entidade dinâmica. Notemos que todos os recursos aqui enfatizados (a substantivação do espaço, a incorporação da probabilidade, a atomização da linguagem, a ideogramização, a síntese, a simultaneidade e a diagramação) foram perscrutados pelos concretistas, porque o modo de processar efetivamente uma estruturação dinâmica foi o problema em que mais se concentraram. Estando acorde, pois, com o Princípio da Incerteza, de Heisenberg (com a impossibilidade de determinação exata da posição de uma partícula e da velocidade desta ao mesmo tempo), em "nascemorre", Haroldo de Campos optou por se concentrar na "visualização da velocidade", ou como ele afirmara em *Poesia concreta – linguagem – comunicação*, o problema do poema se torna um problema de relações, e assim como na pintura concreta, o movimento se torna uma "[...] resultante [...] do impacto de relações [...]". (CAMPOS, 2006, p. 146)

E é justamente nesse entendimento da dinamização pelo processamento simultâneo de relações vetoriais que se desvela o eixo pedagógico como motorização dos conceitos aqui analisados, pois o problema das relações é a força vetorial com que Haroldo de Campos trabalha a fim de retroalimentar a dinamização resultante da incorporação do espaço ao texto poético.

Entretanto, para que se substancie esse eixo pedagógico cuja visualização é o foco deste ensaio, convém evidenciar a dimensão múltipla onde se insere o intelectual Haroldo de Campos, exemplificando a imbricação dos vários lugares por ele ocupados (o que torna a sua atuação uma atividade criativa-crítica-docente). Dada a natureza sintética da estrutura ensaística, sumariamente destacaremos que durante seu percurso produtivo, Haroldo de Campos publicou 14 textos criativos (que vão de *Auto do possesso*, de 1950, a *A máquina do mundo repensada*, de 2000), transcriações (premiados frutos de seu intenso trabalho como estruturador de uma poética da tradução transcriativa), diversos textos críticos e teóricos[8] (publicados em livros, jornais e revistas a partir da década de 1950) e exerceu a função de professor titular de Semiótica da Literatura no Programa de Pós-graduação da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP), de 1973 a 1989, tendo alcançado o título de professor emérito em 1990 (além de ter trabalhado como professor visitante na Universidade do Texas, em Austin, por duas vezes – em 1971 e em 1981 – e na Universidade de Yale, em New Haven, de 1973 a 1978).

Vemos, portanto, que no percurso haroldiano o exercício criativo, a penetração crítico-criativa e a tônica participante do ato docente confluem, imbricando-se, construindo e reconstruindo dessa maneira um projeto cuja relação dialógica entre esses campos faz-se a própria matéria funcional. Exemplo dessa convergência dá-se-nos em *Morfologia do Macunaíma*, tese de doutorado de Haroldo de Campos, defendida em 1972 (e publicada no formato livro em 1973) na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP), tendo sido Haroldo de Campos orientado por Antonio Candido, a quem a tese foi dedicada. Ainda na "Marcação do percurso", após explicar que a ideia da tese lhe veio durante a elaboração de artigos – publicados na década de 1960 – relacionados à análise dos romances *Memórias sentimentais de João Miramar*, *Serafim Ponte Grande* (ambos de Oswald de Andrade) e *Macunaíma* (de Mario de Andrade), o autor afirma que desenvolveu o roteiro sintético (estimulado pela produção crítico-teórica) "[...] em curso de pós-graduação que ministrei, no primeiro semestre de 1971, na Universidade do Texas (Austin)" (CAMPOS, 2008, p. 7),

[8] Para uma relação dos textos criativos, dos textos críticos e teóricos e das transcriações, ver Campos (2004, p. 372-375).

ou seja, a investigação inicial da prosa modernista, fomentada por sua busca de procedimentos formais que efetivassem uma prática criativa estimulante, é afirmada por/no exercício docente (é-nos dado, assim, visualizar um exemplo – em miniatura – da mencionada imbricação dos campos de atuação de Haroldo de Campos).

Com efeito, o atingir essa "visualização em miniatura" foi o que nos levou a partir de um poema extremamente sintético – "nascemorre" – com o intuito de patentear o dinamismo emergente da simultaneidade dialógica dos diferentes campos de atuação destacados, embora, acreditamos, o traço pedagógico exerça uma função axial. Obviamente, o funcionar como eixo não significa aqui centralidade ou prioridade em relação aos demais traços (explicitado que o dinamismo resulta do jogo de forças em movimento, e não presas a um centro tanto fixo quanto represador). A ideia de eixo de que nos utilizamos tem ligação com a imagem de "carro" – veículo de transporte (um dos sentidos da palavra grega *axis, is*) –, o que a conecta à definição de atomização da linguagem (de que cada partícula encerra um microcosmo à imagem e semelhança do macrocosmo a que pertence), visualizando-se que em cada produção de Haroldo de Campos, "o que conduz", "o que transporta" é o estímulo ao "pensamento combinatório e relacional". (CAMPOS, 2008, p. 19) Isso nos afigura ser uma meta mais especificamente pedagógica, afinal "pedagogia" etimologicamente tem como um dos elementos de composição "-agogia", que vem do verbo grego "*ágo* 'conduzir, dirigir [...]' + o sufixo *-ia* formador de substantivos abstratos, conexo com a noção de 'que conduz'[...]". (HOUAISS, 2001, p. 2529) Em suma, decidimos partir de "nascemorre" porque, aproveitando a sugestão mental advinda do conceito de atomização da linguagem, vimos a possibilidade de demonstrar no dinamismo do poema (resultante do impacto de relações dos recursos aqui explicitados) os mais marcantes traços da pluralidade do pensamento atuante de Haroldo de Campos.

A título de conclusão, enfatizemos-lhe as palavras muito elucidativas expostas em "Leopardi, teórico da vanguarda", ensaio no qual, ao citar o pensador italiano, Haroldo de Campos patenteia-nos o caráter axial do jogo de relações no processamento pedagógico-crítico-criativo de sua proposta:

> A ciência da natureza não é senão ciência das relações. Todos os progressos de nosso espírito consistem no descobrimento de relações. Ora, além do fato de que a imaginação é a mais fecunda e maravilhosa descobridora de relações [...] é manifesto que aquele que ignora uma parte, ou antes uma qualidade [...] ignora uma infinidade de relações [...]. (LEOPARDI apud CAMPOS, 2010, p. 191)

À luz dessa estruturalidade, visualizamos, enfim, a concatenação efetivada por Campos em "Poesia concreta – linguagem – comunicação", em que após organizar didaticamente a tarefa, o valor e a consequência da tarefa do poeta consciente do vetor espacial consubstanciado ao processo criativo (assim como a noção de espaço se consubstanciou à análise material), Haroldo de Campos, citando uma explicação de Rapoport sobre o conceito de "extensional" de Korzybski, explicita que nessa perspectiva tem-se de ter "[...] consciência de coisas, fatos e operações da maneira em que eles se relacionam na natureza [...]" (CAMPOS, 2006, p. 122), e no ensaio "Comunicação na poesia de vanguarda", ao tratar da consciência (ou melhor, conscientização) das operações relacionais, Haroldo de Campos conclui:

> Na poesia de vanguarda [...] o poeta [...]
>
> .....
>
> escreve poemas críticos, poemas sobre o próprio poema ou sobre o ofício de poetar.
>
> .....
>
> Daí a dificuldade de compreensão da poesia moderna e da vanguarda dessa poesia, pois à medida que ela vai crescendo em complexidade, o auditório vai carecendo de elementos redundantes, de normas, que o ajudem a decodificá-la. Este problema só se resolve com a ampliação do repertório do leitor através de uma revolução nos métodos tradicionais de educação [...]
>
> .....

> É preciso que o pedagogo saiba despertar estas conexões na mente do aluno [...]. (CAMPOS, 2010, p. 152-153)

Verificamos, pois, que quando o poeta Haroldo de Campos escreve poemas em que o teórico Haroldo de Campos impõe uma perspectiva crítica, o pedagogo Haroldo de Campos visa revolucionar a atividade cognitiva da mente contemporânea, despertando não determinadas relações, mas o próprio campo relacional cuja função é fazer-se o eixo pedagógico que potencializa vetores estruturais (relações-chave) como em uma "atomização" de sua proposta diretiva.

Referências

CAMPOS, A. de. et al. *Panaroma do Finnegans Wake*. 4. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Mallarmé*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.

CAMPOS, A. de; PIGNATARI, D.; CAMPOS, H. de. *Teoria da Poesia Concreta*: textos e manifestos 1950-1960. 4. ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2006.

CAMPOS, H. de. *A Arte no Horizonte do Provável*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. (Debates, 16).

CAMPOS, H. de. *Morfologia do Macunaíma*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos).

CAMPOS, H. de. *Crisantempo*: no espaço curvo nasce um. São Paulo: Perspectiva, 2004. (Signos, 24).

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FOUCAULT, M. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

HAWKING, S. W.; MLODINOW, L. *Uma nova história do tempo*. Tradução de Vera de Paula Assis. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HOISEL, E. S. *A Leitura do Texto Artístico*. Salvador: Edufba, 1996.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva: Instituto Antônio Houaiss de Lexicografia, 2001.

POUND, E. *Os Cantos*. Tradução de José Lino Grunewald. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

ROSA, J. *Grande Sertão*: veredas. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

Subjeto corpo múltiplo: lírica e subjetividade em Sandro Ornellas

Pedro Sena

Não sou nada.
Nunca serei nada.
Não posso querer ser nada.
À parte isso tenho em mim todos os sonhos do mundo.
Álvaro de Campos

O subjeto de pesquisa

Um relógio na parede – típico opressor de todas as manhãs e cantos de galos (mas que galos, meu Deus?). As horas estão a dizer que o ônibus se aproxima a passar. O serviço de transporte público que todos temos que pagar vai de mal a pior, ora... Público um cacete! A noite foi passada entre papéis e a escrivaninha que se pretende gabinete. Escrever um poema pode tanto salvar, como não salvar a vida; reler um poema pode adiar uma saída pelas janelas do corpo. Entre planejar a aula do dia seguinte ou ensaiar um texto sobre um José Miguel Nava, Al Berto, ou ainda revisitar algo do Pessoa existe muita diferença e é nela, na intrínseca diferença das coisas a fazer (ou desfazer), que mora a desgraçada indecisão de ser. Nestas horas, nem mais o café segura o sono. É manhã, então ele, o professor, engole alguma coisa, põe a mochila nas costas que o buzú não espera.

Na Federal não vai ter café quente. O negócio é limpar os óculos pequenos e ovais, e saudar a todos: "Bom dia pessoal, quem leu os poemas do Álvaro de Campos?", e ai prossegue com o dia.

Fiz de mim o que pude: este
homem de quarenta anos,
de olho num tempo sem futuro,
que irrompe repentino em minha pele
como um abscesso, a avisar
que toda vida um dia entra
em recesso e nosso lindo sorriso
desce duro pela garganta
como um gole de aguardente.
[...]
(ORNELLAS, 2011)

Ser professor no ralhar diário e noturno, correr para o gabinete na iminência dos infinitos "prazos a cumprir". Ficar cativo na perturbação do próprio desejo, entre querer que acabe o dia e chegue a noite com suas ruas engarrafadas seguidas da vontade pelo afago da cama e do acalentar de uma boa música, ou, querer que o dia tivesse umas 40 horas simplesmente porque "escrever é preciso" e o tempo é escasso. Ser um leitor crítico e analisar o avião que passou no poema numa trajetória difusa e foi pousar nas dúvidas do existir tão subjetivo do poeta. O artigo publicado inaugura a teoria da construção de um nada intempestivo. Dentre todos os gêneros textuais, normas e cacetadas, aceitar nenhum deles que o poema não espera. O "nóia" que passa na rua gastando a lombra da pedra que fumou não vai ficar posando até que o conto termine para ir fumar outra. Escrever o romance de toda uma vida e se ver vítima de sua própria escrita é amaldiçoar a inspiração e ainda bem. Sem danos e sem fugas, a maior verdade é ficcionalizar-se.

E diante de tudo isto, olhe-me aqui, sentado em frente a um *notebook* comprado na promoção, pondo-me a escrever estas malfadadas linhas, as quais se propõem a pensar o múltiplo a partir da lírica de Sandro Ornellas (Sandro SO, segundo assina em seu mais recente livro o *Formas de cair e outros poemas*). Mas o que é este múltiplo? O que confere este caráter múltiplo?

Das papeladas, literaturas, teorias e discussões do grupo de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações" erigem as diversas vertentes do estudo acerca das interfaces que este escritor apresenta com seus múltiplos. Como é possível observar, este é um nome suficientemente

autoexplicativo, daí compreender-se que além do poeta ou ficcionista, figuram-se os múltiplos como o professor, o crítico, o teórico e o próprio literato, daí podermos analisar as marcas reveladas por estas várias interfaces expressas em rastros e trilhamentos retomados e repetidos na diferença de um campo estético-performático a outro e que compõe um sujeito criativo múltiplo.[1]

Este presente texto vai em busca do além da escrita – principal foco de investigação da pesquisa –, investindo em ir também para além das reflexões críticas e das leituras da literatura e da realidade metamorfoseada e incisiva em que vivemos e morremos a cada dia. Nosso grande objetivo é também contemplar o sujeito Sandro, professor a quem se pode esperar ao final das aulas para trocar algumas ideias sobre poesia, amor, vida, morte e o enfim. Diante do exposto, antecipo desde já a discussão que pretendo travar a respeito do termo "objeto de pesquisa/estudo".

Sem recear equívocos, me incomoda o fato de, ao debruçar-me sobre o *corpus* de pesquisa do subgrupo "O escritor e seus múltiplos: migrações – Derivas da subjetividade na escrita contemporânea em blogues, *sites* e outros arquivos virtuais", ter aquilo como objeto. Dadas as devidas restrições e ressalvas, realmente, tomar um poema em mãos e desenvolver um ensaio crítico; pensar o processo criativo a partir de um romance; analisar a solidão interior e a miséria humana diante de um conto; ao fazer tudo isto estou diante de objetos de estudo. Mas e se no espectro da empreitada pesquisa inclui-se a investigação da atividade docente, inserção nos meios de reflexão crítica, teórica, redes sociais, virtuais, anais, congressos, palestras, intervenções, enfim, contato inclusive com o sujeito, corpo, carne, osso, suor e subjetividade? Estou mesmo diante do meu objeto de estudo?

Eu digo que não nestas circunstâncias. Por mais que pareça esquizofrênico (reservada a admiração ao universo da esquizofrenia), e por mais audaz e arriscado que seja, posto que interessante, lançarei mão de um termo, um neologismo construído dentro das possibilidades morfológicas e semânticas que a língua portuguesa nos confere, para designar o múltiplo nestas condições apresentadas – este não mais "objeto". Falo, portanto, do subjeto que, numa breve definição, vem a ser um múltiplo sendo estudado, ou seja, o subjeto de estudo.

[1] Cf. DERRIDA, 1995.

Falar que um múltiplo é apenas objeto em pesquisa é frio, distante insuficiente, tendo em vista a complexidade criativa e performática destes sujeitos, o que tende a abarcar, inclusive, uma demanda biográfica.

Quero frisar que com estas indagações não pretendo propor uma oposição entre objeto e subjeto. Pelo contrário, estes não se figuram dicotômicos porquanto se suplementem. A reflexão por meio deste termo busca introjetar-se na carne do conceito, aplicando assim o que poderíamos chamar por rasura, fazendo uso de uma terminologia derridadiana, a qual podemos conferir por meio do *Glossário de Derrida*, supervisionado por Silviano Santiago (1976, p. 74):

> A rasura instaura uma economia* vocabular. O entreaspas, o tipo gráfico da impressão, as letras riscadas e as expressões irônicas devem ser entendidas como manifestações da estratégia desconstrutora em Derrida. [...]
>
> Sendo a rasura uma modalidade de solicitação* e estratégia*, funciona como elemento regulador da polissemia* e estabelece uma lógica de suplementaridade* na própria sintaxe em que se inscreve (asteriscos do autor).

Com efeito, referir-nos ao múltiplo em estudo como subjeto se mostra uma escolha (e que isto fique claro) bastante contemplativa e, até mesmo, astuta. Num certo momento, tendo em vista os direcionamentos dados para analisar o escritor e seus múltiplos, o pesquisador poderá estar diante de seu subjeto e não mais apenas diante da escrita, do autor, escritor, professor ou poeta, como coisas estanques e, por mais que se busque relacioná-los nas migrações entre suas interfaces, categorias convencionalmente demarcadas.

Contudo, é preciso esclarecer duas questões importantes que entornam a discussão a respeito do subjeto. Uma delas é que este termo, como foi observado nas reflexões acima, não serve apenas para designar o múltiplo em estudo que esteja vivo (e isto precisa ser ressaltado enfaticamente). Sabemos que mesmo que a pesquisa esteja sendo realizada *post mortem*, ainda assim, o pesquisador está sujeito a investigar elementos da subjetividade do escritor. A outra, é que apesar de algumas vertentes da pesquisa se interessar muito pela subjetividade, não se pode perder de vista que os primeiros contatos com o subjeto se dão a partir da escrita, ou seja, do texto propriamente dito, malha textual produtora dos sentidos que levarão às outras possibilidades de estudos vindouras e é sobre ela que o pesquisador se debruça num primeiro momento.

Mas até onde vão os limites do múltiplo? Onde se instauram as fronteiras entre estas várias interfaces? E qual delas seria a predeterminante deste caráter múltiplo? Todas estas questões inquietam e perpassam ao refletir sobre o que é um escritor e seus múltiplos e como se dispõem as transições entre estas interfaces. E é justamente diante de toda esta inquietação e das tensões inerentes a esta reflexão que se insurge o subjeto. É nele que encontramos a compreensão para estas questões. Tudo que notoriamente escapa ao entendimento do que é um múltiplo, ao estudá-lo, e que identificando-o como subjeto torna possível estabelecer a aproximação que a pesquisa cedo ou tarde irá requerer. A frieza e a distância suscitada na relação pesquisador e objeto se dilui e se aquece ao compreender esta inter-relação por meio do subjeto. O professor é o médico das mentes e dos olhos, mestre indispensável e necessário. Na sua performance – estalar de dedos, olhar o aluno – reside o teatro do corpo múltiplo. O poeta é indefinível e a poesia é o suave grito do indizível. O múltiplo é mais múltiplo do que pensamos.

Corpo múltiplo

Agora, nem mais o tempo nem a hora acumulada. Toda delonga almejando a proximidade se dilui. Nem distante de jeito nenhum, nem tão perto que se possa pegar. Onde vai parar o subjeto? Não para. O corpo tem cheiro e tem marcas imemoráveis, "a plenitude de um vazio que se torna vida". (ORNELLAS, 2007, p. 53) Mas a pele tem de estar preparada e firme para irromper o poema que não virá impávido. Trancafiado entre as paredes de uma realidade ilusória, o que pagará o amarelado da alvorada no nascente? E a sensação do entremeio de sol e chuva? Cadeiras, discursos, jargões, concursos, reuniões e obrigatoriedades; um dia onde se pode ser tanta coisa, inclusive nada; um mundo que tenta omitir, tenta oprimir e que ainda assim, sempre precisará de poetas:

> estudo de caso
>
> no departamento de ouropéis
> o douto professor doura
> a *pílula com os salamaleques*
> do discurso
> aprendidos à risca

nos recantos mais abscônditos
do saber
ele sabe que para lograr
um lugar ao sol
nessa terra devastada
é preciso sangue nos olhos
inteligência artificial e
informações confidenciais
alvejar sem perdão
inimigos e janotas de praxe
idiotas que ignoram
o verso que o grande poeta
repete como um mantra
ao acordar, almoçar e dormir
segundo declarou à revista
em fotos que revelam
sua sensibilidade à flor da pele
a mesma que o douto professor
estuda amiúde com urdidura
digna da dobradura
de um origami
(ORNELLAS, 2011)

Passando da ironia à revolta desferida e eufórica, é assim conduzido o ritmo em estudo de caso, para depois, até os versos finais, desembocar entre a leitura e a poética do instante, contemplação esta que poderemos compreender mais à frente de forma mais detalhada ao estudar este poema de Sandro Ornellas que se encontra postado em seu blogue Hierografias. Retomemos, então, o poema.

Como foi mencionado anteriormente, os primeiros versos são conduzidos por um tom irônico, o qual já vem expresso no próprio título. Estudo de caso, numa rasa e estrita definição, é um jargão teórico que indica uma metodologia de investigação, abordagem em Ciências Sociais que consiste e cabe em questões do tipo "como" ou "por quê", ou seja, um estudo que debruça no cerne da questão de forma específica que normalmente se desenvolve, por exemplo, num modelo positivista, interpretativo ou crítico.

Levando-se em conta esta definição de forma consideravelmente moderada, deixemo-nos que o poema nos embrenhe desde o que o intitula. O tom irônico pode ser também identificado, por exemplo, em <departamento de ouropéis>, <salamaleques/do discurso> e

<recantos mais abscônditos/do saber>. Vemos ai desenvolvida uma esfera do universo acadêmico. No departamento, instância administrativa e institucional, está <o douto professor>. É preciso, portanto, atenção para a potência significativa do termo "ouropéis". O ouropel é um espécime de lâmina fina de latão que se parece com o ouro, em outras palavras, um falso ouro. Contudo, este termo não indica seu significado literal, na verdade, figura a potência do falso brilho de uma instância que se pretende detentora das ideias mais clarividentes e do controle do conhecimento, donde acontecem as reuniões departamentais convocadas ordinariamente ou extraordinariamente conforme a retórica dos "prazos a cumprir". E é justamente neste âmbito que o professor, no labor de anos a fio de estudo e dedicação, se adéqua dando o brilho de ouropel departamental, de discurso pomposo, disciplinar e metódico à palavra que por ele tem de ser proferida conforme aprendida <nos recantos mais abscônditos/do saber>.

Chamo atenção nesta altura do poema para a <pílula> que é "dourada pelo douto professor", que aqui nos remete à escrita como fármaco, em *Fedro*, de Platão, ou seja, cura e doença, conforme é possível depreender do pensamento platônico. O que compõe em discursividade o sábio professor pode adoecer o poeta pelos idiotas que ignoram seu verso necessário, por vezes suado e doridamente inevitável. Daí que a partir desta compreensão dualística da escrita podemos estancar desta possibilidade de leitura uma figuração do múltiplo e da subjetividade em potencial que nos remete ao subjeto Sandro Ornellas.

Uma vez que estamos diante de um texto artístico, podemos estabelecer diversas relações por conta da multiplicidade de significados que o poema nos confere, como nos é apresentado em "A leitura do texto artístico", de Evelina Hoisel (1996, p. 7, grifo nosso):

> Toda leitura forma, informa e deforma o material primitivo que tem por objetivo decodificar/decifrar para atingir o sentido. O atingimento do sentido é a meta de toda leitura. A função da leitura é também, e simultaneamente, *estancar e disseminar* as significações de um texto.

E como foi mencionado ao iniciarmos o estudo deste poema, compreenderíamos como o ritmo que embala e tensiona "estudo de caso" vai se consagrar entre a leitura e poética do instante, aproveitando então esta reflexão a respeito de como se dá a leitura diante de um poema.

É preciso ressaltar a importância da leitura do poema. Para bem além da crítica (por mais fundamentada que seja), ler um poema é se colocar à disposição das imagens, viajar em seu ciclo imprevisível e voltar um outro afetado pelos ventos da viagem concebida. Ou ainda, não fazer nada disso, passar os olhos pela página de modo a "escanear" a escritura e fechar o livro batendo com força, tossir a poeira e dizer assertivamente: "Não entendi nada [...]". Mas se este último leitor aceitar uma sugestão do maldito escritor destas linhas, digo que, se não entendeste nada, voltes ao poema até que lhe "arda os olhos", posto que um poema assim valha a pena ser lido.

Laboriosa é a existência do professor:

> [...]
> ele sabe que para lograr
> um lugar ao sol
> nessa terra devastada
> ***é*** preciso sangue nos olhos
> inteligência artificial e
> informações confidenciais
> [...]
>
> (ORNELLAS, 2011)

Poema de choque de brilhos, o dos ouropéis e o do lugar logrado ao sol. Brilho falseado e brilho opulento. É preciso alvejar os "que ignoram/o verso que o grande poeta/repete como um mantra/ao acordar, almoçar e dormir". Alvejar os que ofuscam o brilho incompreendido do poema: inimigos e janotas, ou simplesmente, idiotas. O verso se repete e o poema está a irromper:

> [...]
> o verso que o grande poeta
> repete como um mantra
> ao acordar, almoçar e dormir
> segundo declarou à revista
> em fotos que revelam
> sua sensibilidade à flor da pele
> a mesma que o douto professor
> estuda amiúde com urdidura
> digna da dobradura
> de um origami
> (ORNELLAS, 2011)

E, novamente, aparece brilho no poema. As fotos é que revelam a sensibilidade à flor da pele do poeta, como em "mundaneidade": "[...] que o poema continue metonímia da pele" (ORNELLAS, 2007, p. 15); sensibilidade à flor da pele que é "a mesma que o douto professor/estuda amiúde".

Maldição de ser poeta nesta terra devastada, "A poesia é a eterna tomada da Bastilha". (QUINTANA, 2007, p. 485) Amplidão de tudo quanto se pode vislumbrar. Preciso, certeiro e incisivo, o poema floresce feito faca amolada na sensibilidade da pele que o douto professor estuda com sapiência e dedicação; a tessitura do poema e a tessitura da leitura; nas dobras do poema e do corpo que lê o corpo: o instante da leitura se aproxima do instante criativo. O grande poeta e o douto professor. A leitura e a escrita; múltiplo corpo subjeto. Entre a leitura e a poética do instante:

> o que há de possível
> é apenas um rastilho de realidade por cima de tudo
> na superfície das rugosas laranjas do destino
> o que há é apenas um papel-carbono sob minha mão
> neste instante de instantâneos imperfeitos
> deitados fora com quem arremessa pela janela
> bagos de um sonho sem retorno.
> (ORNELLAS, 2007, p. 14)

Corpo múltiplo subjeto

O poeta é um ator/doado. No palco do poema, atua atordoado no espetáculo da realidade. Em seus olhos que ouvem o inaudível, profere de ouvidos abertos o verso da vida e do desejado/indesejado lado de lá. Está para o verso como a abelha está para a flor. O espetáculo prossegue indo para lugar algum; os artistas do cotidiano estarão conjugados na imagem que o poeta entoa em seu monólogo infinito e interior.

Nessa realidade mutada e fragmentada de informações atabalhoadas e globalizadas, salvação é a subjetiva existência dos artistas, ou como diz Lúcia Santaella em seu artigo "Da cultura das mídias à cibercultura: o advento do pós-humano":

> A hipótese que tem me norteado é que, em tempos de mutação, há que ficar perto dos artistas. Pelo simples fato de que, parafraseando Lacan, eles sabem sem saber que sabem. Semelhante a este, há um dictum de Goethe que vale a pena mencionar: há um empirismo da sensibilidade que se identifica muito intimamente com o objeto e assim se torna, propriamente falando, teoria. É, de fato, uma espécie de teoria não-verbal e poética que os artistas criam na sua aproximação sensível dos enigmas do real. Por isso, sou movida pela convicção de que, nesta entrada do terceiro ciclo evolutivo da espécie (argumento de Donald, 1991), temos de prestar atenção no que os artistas estão fazendo. Pressinto que são eles que estão criando uma nova imagem do ser humano no vórtice de suas atuais transformações. São os artistas que têm nos colocado frente a frente com a face humana das tecnologias. (SANTAELLA, 2003, p. 31)

Esta última seção deste artigo pode ser tomada como o cenário onde Corpo Múltiplo Subjeto tenderão a serem identificados nas dobras das leituras desenvolvidas. Como foi possível observar, este texto embala na lírica de Sandro Ornellas, esbarra no corpo do sujeito, acompanha o professor com olhos e ouvidos atentos, se desloca com o poeta, contempla o múltiplo e se encontra com o subjeto.

O sinal há muito tempo que não bate. Diplomados, adjuntos e titulares há muito não ouvem a hora do recreio. Novamente, o relógio de pulso, do celular ou de onde? Talvez o relógio de sol resolvesse o problema de ruas alagadas, bueiros entupidos, morros derrubados e casas desabadas. Que venham as greves e as enxaquecas. Folga indecretada e gabinete e livros e artigos e o tudo mais quanto vier. Não há saída. Aguenta porque quer, porque pode, porque é um mal sem cura e porque ama e "amar é duro/e murro em ponta de faca é foda/rompe resguardos, fere fé e orgulho no fio de uma lâmina". (ORNELLAS, 2007, p. 37) Agora vai preparar a escrita "para um novo corte na carne do tempo" e tomado "assento na suja escada reservada a ninguém", a enésima aula está para começar:

> aula
>
> na enésima aula
> a aluna de sombra azul
> nos olhos e na mão
> ergue o dedo
> no meio do texto
> que em voz alta leio
> para orelhas furadas

por falsos brilhantes
na enésima aula
a aluna de sombra azul
nos olhos e nas orelhas
me lança a pergunta
sem freios
de onde você veio
seu sotaque é
estrangeiro
titubeio na leitura
engulo a seco
o resto do texto
fico em beco sem saída
saia justa, sem eira
nem beira – mas
emendo uma fábula
também em voz alta
na enésima aula
para a aluna de sombra azul
nos olhos e na boca
sou de um platô
que fica no meio
e no alto de uma ilha
tenho uma história curta
uma memória sem nenhuma
glória – por isso
conto a prosa
dos meus anos
sob a forma
de um poema
(ORNELLAS, 2011)

Atmosfera da enésima aula, deslocada no espaço e no tempo. Este é um poema também postado no Hierografias. E quanta multiplicidade em um subjeto: corpo do blogue, corpo do poema, corpo do sujeito e ainda acrescentemos sua bioficcionalização, termo cabal e perspicaz utilizado por Lívia Natália em seu artigo "Os blogues como cena bioficcional na formação da literatura baiana contemporânea":

> A provocação desta palavra que aqui não apenas invento, mas empenho vem de uma herança que está na idéia foucaultiana de 'escrita de si' e quase ressoa numa fala do poeta Ruy Espinheira Filho, na qual ele afirma que a 'memória é fabulosamente ficcionista'. O desejo aqui de ler os textos como bioficcionais articula-se com a compreensão de que toda escrita é uma escrita do corpo, ela o atravessa, decodifica, reinventa, suplementa. Toda escrita é o rastro

> de uma potência, seja no melancólico 'tudo aquilo que poderia ser, e não foi' de Bandeira ou na intensidade psicodélica das pistas de dança de Wally Salomão. (SANTOS, 2011, p. 119)

E ainda sobre a poesia de Sandro Ornellas:

> A lírica de Ornellas é marcada pela reinvenção do espaço erótico do sujeito poético. Seu tônus lírico é herdeiro do desamparo baudelairiano do poeta, agora não mais moderno, mas pós-moderno, diante de uma realidade subjetiva na qual os seus afetos não são o elemento coadunador da grande narrativa do mundo. (SANTOS, 2011, p. 121)

E então, eis a enésima aula. Está posto o cenário e lá está o professor, a turma, o texto e a aluna de sombra azul. A sombra azul pode ser a maquiagem usada nas pálpebras que se movem entreabertas e piscantes, mas pode ser mais. A cor azul projeta os corpos para uma atmosfera onírica e psicodélica: "[...] a aluna de sombra azul/nos olhos e na mão [...] a aluna de sombra azul/nos olhos e nas orelhas [...] para a aluna de sombra azul/nos olhos e na boca [...]". (ORNELLAS, 2011)

A enésima aula é um espetáculo e cada enésima aula é um ato da cena onde cada jogo de olhar e cada elemento atuam. Primeiro ato e a sombra azul é projetada nos olhos e no dedo que a aluna levanta no meio do texto que o professor ler "em voz alta/...para orelhas furadas/ por falsos brilhantes". No segundo ato, sombra nos olhos e nas orelhas e a aluna, desenfreadamente, lança a pergunta: "de onde você veio/seu sotaque é/estrangeiro". A temperatura aumenta e o professor, desconcertado, tenta retomar sua pretensa performance opulenta e firme. Por um instante não dá; tensão na cena e o sujeito despe o professor: "titubeio na leitura/engulo a seco/o resto do texto/fico em beco sem saída/ saia justa, sem eira/nem beira". Mas ele retoma a postura, ainda entre psicodélico e real emenda uma fábula. E no terceiro ato, para consagrar o instante, o professor, sujeito "para a aluna de sombra azul/nos olhos e na boca" desfere a imagem que o revela poeta: "sou de um platô/que fica no meio/e no alto de uma ilha/tenho uma história curta/uma memória sem nenhuma/glória – por isso/conto a prosa/dos meus anos/ sob a forma/de um poema", e então, todos nós leitores, tomados pela atmosfera psicodélica e onírica do poema, do ato, no instante consagrado somos todos aluna de sombra azul nos olhos e no corpo.

Agora, lá se vão letras azuis e massa cinzenta dilacerada por toda esta nossa reflexão. Ao final destas linhas, o que se poderá constatar serão sinapses, hormônios e piscar de olhos em nós leitores de um subjeto. Sim. Ele está no texto. O subjeto nos abraça por trás, dá com a língua nos ouvidos e nos damos conta do que é dimensão e corpo. Leciona corpo que a voz saiu embriagada. Se desfaça corpo que a hora não está cumprida. Te isola corpo, te faça verso, te goze a imagem, te lascive todo – múltipla dimensão do corpo que se torna corpo.

Referências

BIRMAN, J. *Arquivos do mal-estar e da resistência*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. 418 p. (Sujeito e história, 1).

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995 (Debates, 49).

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade***.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1998.

ORNELLAS, S. *Trabalhos do Corpo e outros poemas físicos*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2007.

ORNELLAS, S. *Hierografias:* blog de Sandro Ornellas [S.l.] [201-?]. Disponível em: < https://sandroornellasblogue.wordpress.com>. Acesso em: 14 de jun. 2012.

PAZ, O. *El arco y la lira*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

PESSOA, F. *O Eu profundo e os outros Eus. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.*

PLATÃO. *Fedro*. 4. ed. Tradução de Pinharanda Gomes. Lisboa: Guimarães Editores, Ltda., 1989.

QUINTANA, M. *Poesia completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2007.

SANTAELLA, L. Da cultura das mídias à cibercultura*:* o advento do pós-humano. *Revista Famecos*. Porto Alegre, v. 1, n. 22, dez 2003. p. 23-32. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/viewFile/3229/2493>. Acesso em 14 de junho de 2012.

SANTIAGO, S. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTOS, L. N. Os blogues como cena bioficcional na formação da literatura baiana contemporânea. *Texto Digital.* Florianópolis, v. 7, n. 2, 2011. p.

113-130. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/issue/view/1767>. Acesso em: 23 mar 2015.

Fragmentos de um sujeito no cyberespaço

Priscylla Alves Campos

Este trabalho alinha-se à temática do projeto de pesquisa em Teoria da Literatura, Literatura Comparada e Criação Literária "O escritor e seus múltiplos: migrações", sob a orientação da profª. drª. Evelina Hoisel, observando os trânsitos discursivos e a multiplicidade de vozes na produção de escritores que conjugam a atividade crítica à produção literária, associados à prática docente. Essas questões foram foco de análise de trabalhos anteriores com diferentes *corpora*: a poesia e a prosa do escritor Affonso Romano de Sant'Anna e permeiam, também, as reflexões que serão apresentadas a seguir.

No estudo que se segue, entretanto, o material analisado são as escritas produzidas na internet por Affonso Romano de Sant'Anna, fertilizando a discussão sobre os trânsitos discursivos desse escritor, bem como sua atuação como intelectual e escritor no suporte e colocando em perspectiva autor e escrita, leitor e meio, objeto e produto. Partindo da ideia de que, passando da via impressa para a internet, alguns aspectos da produção de Sant'Anna, bem como do processo de leitura e recepção dos seus textos, além da sua constituição autobiográfica, sofrem algum tipo de alteração gerada pelas ferramentas tecnológicas que lhe são disponibilizadas, chega-se a análise das relações que este estabelece com a máquina.

A inserção de Affonso Romano de Sant'Anna no espaço virtual aponta para uma tendência da maioria dos escritores contemporâneos, políticos, celebridades e mesmo os mais anônimos a uma escrita que não apenas se modifica em relação aos temas tratados (já que o sujeito é, via de regra, tema para a própria configuração dos textos), mas

também mudanças estruturais, que passam pela questão da autoria, autopromoção, pelas mudanças oriundas dos novos suportes, além do receptor e sua possibilidade de interação com aquele que publica o texto *on-line*.

Dessa forma, as técnicas de leitura para esse texto parecem apontar para uma direção oblíqua, que cambaleia entre as definições de ontem e as mudanças geradas por todos os envolvidos nesse processo: desde a construção do texto até sua leitura e disseminação. Não apenas um, mas diversos avatares surgem com características diversas e, para esse estudo, é importante observar as relações entre eles, além da constituição do avatar de Affonso Romano de Sant'Anna.

O termo "avatar" remete aos tradicionais mitos hindus. Segundo Yves Beibeder, no caso dos mitos hindus, "O essencial gira em torno dos grandes deuses Xiva e Vixenu, os dois dos *avatares* ('descidas' à terra) deste último – Rama e Krishna – , e da Grande Deusa, sob seus aspectos temíveis e fascinantes". (BEIBEDER, 2005, p. 711) Os estudiosos de mitos, de uma maneira geral, dizem da expressão "avatara" que diz respeito às descidas de Vixenu à terra, a fim de estabelecer a boa ordem do universo. (ELIADE, 1965) Por ter como característica essa relação transcendental e essa possibilidade de ser outro sendo ele mesmo, talvez o significado de "avatar" tenha produzido esse efeito de transmutação.

O etimólogo Antônio Geraldo da Cunha (2007) assim descreve o verbete: "> reencarnação de um deus e, especificamente, no hinduísmo, reencarnação do deus Vixnu (transformação, transfiguração)" (CUNHA, 1986, p. 49) e acrescenta como provável data de registro o ano de 1871. No dicionário Houaiss (2001) é possível ler: avatar (1ª acepção): "na crença hinduísta, descida de um ser divino à terra, em forma materializada [particularmente cultuada pelos hindus são Krishna e Rama, avatares do deus Vixnu; os avatares podem assumir forma humana ou a de um animal]". (2ª acepção): "processo metamórfico; transformação, mutação". Acrescenta ainda o seguinte uso: <o avatar de um artista>. (HOUAISS, 2001, p. 83)

Entre os profissionais de comunicação e informática, o uso da expressão "avatar" foi popularizado depois da sua utilização em um jogo de computador na década de 1980, como bem observa Renata Cristina da Silva (2010), no texto intitulado "Apropriações do termo avatar na

cibercultura". Assim, passou a ser entendido como figuras criadas por um usuário – que podem ser semelhantes a ele ou não, o que permite que um sujeito passe por um processo de personalização no interior da máquina, visível através da tela de um computador. Sua semelhança com o avatar talvez se deva ao fato de representar a transcendência da imagem da pessoa, que passa a existir através de um corpo virtual.

Daí desdobram-se outras expressões, apropriadas do vocabulário da computação, tais como "estar conectado", estar "*on-line*", "na linha" ou, ainda, "fazer parte da rede". Os avatares são, portanto, entendidos na rede como a personalização de determinada identidade que se cria para a inserção nesse meio, que tem características próprias, desde a imagem, as preferências, opiniões, dentre outras, conforme decida o usuário inserir essas informações no seu avatar.

A ideia de trabalhar com o avatar de Affonso Romano de Sant'Anna baseia-se na premissa de que não se trata apenas de criar uma figura que se conecte à rede e que o represente naquele espaço. É possível identificar uma tentativa, por parte de Sant'Anna, de construir a sua imagem que está em sintonia com aquilo que ele pretende ser, ou parece ser, característica que poderia vir a ser identificada através dos discursos que são ali produzidos.

Essa existência enquanto máquina foi tema do estudo desenvolvido pelo antropólogo francês David Le Breton, para quem "O corpo não é mais uma fronteira identitária, mas vestígio deixado no espaço". (LE BRETON, 2003, p. 54) Le Breton ainda considera que, na infoesfera, "o cibernauta abandona a prisão do corpo e entra num mundo de sensações digitais, suspenso no universo do computador". (LE BRETON, 2003, p. 56) Pode-se então partir do fundamento de que é no cyberespaço que o outro existe na interface da comunicação, o avatar criado para prosseguir com a imagem daquele que o criou, à sua semelhança, mas também ao seu gosto, da forma que este o quis criar.

Nesse sentido, o avatar criado por Sant'Anna para que ele exista na virtualidade enquanto ser e não apenas enquanto citação de uma existência construída por *bytes* revela a necessidade de ter os seus textos publicados e comentados instantaneamente, e se ele passa a existir, por intermédio do seu avatar, seu texto passa a possuir uma autoria, antes perdida e dispersa em um espaço que pertence a todos e, ao mesmo tempo, não pertence a ninguém.

A comunicação de Sant'Anna com o seu avatar acontece da mesma forma que seu avatar se comunica com o escritor que tradicionalmente publicou seus textos na via impressa. O que parece ocorrer, na realidade, é uma expansão de fronteiras via criação discursiva, através de uma linguagem outra, transformada em incríveis números, viabilizada pela máquina. Ainda sobre essas relações do avatar criado, daquele que o cria e dos espaços que eles passam a transitar – e mesmo a existir – Le Breton, para quem o mundo virtual interfere e gera consequências no mundo real, assinala, irascível, que:

> Se o homem só existe por meio das formas corporais que o colocam no mundo, qualquer modificação de sua forma implica uma outra definição de sua humanidade. Se as fronteiras do homem são traçadas pela carne que o compõe, suprimir ou acrescentar componentes modifica a identidade pessoal que é própria ao homem e suas referências aos olhos dos outros. [...] Se o corpo não é mais a pessoa, se ele está cada vez mais distante de um indivíduo de estatuto cada vez mais indecidível, se o dualismo não se inscreve mais na metafísica, mas decide o concreto da existência e funciona como um modelo de correntes múltiplas da tecnociência ou da cibercultura, então toda a antropologia ocidental, e todo o humanismo implícito e explícito que ela sustentava, são postos em questão. (LE BRETON, 2003, p. 62)

Não é pretensão deste estudo desenvolver ou revisar teorias sobre o corpo, mas apenas destacar como a virtualidade permite compor o avatar daqueles que, por motivos dos mais diversos, pretendem marcar a sua existência no espaço virtual. O avatar de Sant'Anna é marcado, portanto, por essa tentativa de existência, de não apagamento, do escritor que o cria, dos textos que ele produz, ainda que seja necessário pensar as diferenças – ou mesmo se existem tais diferenças – entre os textos publicados *on-line* e os tradicionalmente publicados na via impressa.

Há, portanto, uma tentativa de Sant'Anna em fazer com que sua escrita, bem como seus posicionamentos e sua imagem permaneçam sendo, a todo momento, reavivadas e relembradas pelo público leitor e consumidor.

Com o tempo, as perguntas condicionadas quando se faz a inscrição em um *site* de relacionamentos, as possibilidades de figuras pré-construídas pelos aplicativos, ou seja, a interação cada vez mais aberta e gratuita permite ao consumidor passivo a impressão de que ele passa a gozar de total liberdade dentro das infinitas escolhas oferecidas pelo

universo sígnico da internet. De consumidor então, passa a usuário, que toma emprestado ou se apropria de uma identidade forjada por ele mesmo, que precisa ser criada para conquistar seguidores, para chamar a atenção dos constantes e eventuais frequentadores de páginas *on-line*.

Com o propósito de divulgar suas ideias, seus projetos e seu pensamento acerca das questões mais diversas, sejam políticas ou culturais, Affonso Romano de Sant'Anna nunca se esquivou da fama. Pelo contrário. Ao mesmo tempo em que produzia sua escrita, divulgava-a nos meios científicos e literários, nos seminários estudantis, nos eventos de poesia. Sempre procurou formas de conjugar todas as suas atividades artísticas, literárias e acadêmicas à vida pessoal, que por vezes se entremeava na sua escrita, uma escrita marcada por traços autobiográficos. É perceptível a busca por uma coesão tanto no que diz respeito às críticas e perspectivas temáticas trazidas em seus textos, quanto no que diz respeito à criação da imagem de si mesmo.

Para solidificar essa imagem, para manter essa coesão, Sant'Anna executa um projeto que percebeu na trajetória literária de grandes escritores, sobretudo o poeta Carlos Drummond de Andrade, objeto de pesquisa de sua tese de doutorado, sob o título *Drummond: o gauche no tempo e no espaço*, defendida em 1969. Sobre a obra de Drummond declara, em entrevista a Anazildo Vasconcelos, em 2001:

> Fiz uma análise minuciosa e uma leitura sistemática dos poemas de Drummond, com levantamentos estatísticos das palavras que mais se repetiam e quantas vezes elas se repetiam. Eu percebi que a obra de Drummond não era um supermercado onde os críticos podem identificar com facilidade temas segmentados e bem definidos. *A obra deste poeta possui uma estrutura e uma organização que exige interpretação global e estruturante*. (SANT'ANNA, 2001, p. 3, grifo nosso)

Em 2007, na Conferência de Abertura da Bienal Internacional da Poesia, em Brasília/DF, no discurso em que propôs realizar um balanço sobre a poesia brasileira de ontem e de hoje, e de como participou dos vários movimentos artístico-culturais da época, além das formas e ideias que estavam sendo produzidas e discutidas nesses diferentes contextos e épocas, Sant'Anna faz uma reflexão sobre a elaboração da sua escrita e dos seus percursos:

> Isto posto, olho estrategicamente para trás e me ocorre um verso do Drummond: 'Lembro alguns homens que me acompanhavam e hoje não me acompanham. Inútil chamá-los'. Frase com várias ilações. *Confirmando que a realização de uma obra é uma corrida de longo curso, decorrência de um 'projeto poético pensante'*. Recordo-me de poetas que ficaram pelo caminho; e restaram pelas margens por uma série de razões, devido aos seus traços psicológicos, aos atropelos da existência e até mesmo por terem sido eliminados ou ocultados pelos jogos de interesse que nas artes é tão feroz quanto na política e na economia. (SANT'ANNA, 2007, p. 2, grifo do autor)

Foi, então, persistindo na construção e manutenção desse "projeto", que Affonso Romano de Sant'Anna se inseriu em mais um espaço midiático: a internet. Era preciso, contudo, confeccionar uma outra imagem de si, um avatar, com características próprias que possibilitasse uma resposta mais imediata do leitor, uma proximidade – apesar da fria distância que, paradoxalmente, a tela proporciona – com os usuários tão díspares que transitam pela rede.

Parece então necessário delimitar algumas das escolhas, de forte valor simbólico, feitas por Sant'Anna quando ele passa a utilizar as ferramentas tecnológicas mais recentes na composição do seu avatar: os diálogos entre as artes, entre as linguagens, e aqueles existentes nos seus próprios textos.

A escrita produzida na internet diz sobre aquele que escreve porque evidencia um estilo próprio ao mesmo tempo em que comporta uma mesclagem de textos e suas escolhas. Sant'Anna, em um certo sentido, já parecia prever esse tipo de produção quando, falando sobre as mudanças por que atravessou sua escrita, citando um ensaio de 1972, intitulado "A antiga relação entre a escrita e a ideologia", discorre sobre três tipos de escrita:

> A escrita primeira ou escrita sujeito: onde a palavra é a própria coisa da qual ela fala. Uma escrita sagrada, pois é a reprodução de um arquétipo celeste. [...] A escrita segunda ou escrita objeto: aquela que instrumentaliza e organiza humanamente a comunidade. Uma escrita profana. Já a escrita terceira, dizia eu naquele ensaio – quando não sonhávamos com a internet – ultrapassa o sistema de letras do alfabeto. É o texto além do livro e da letra, uma certa escrita tecnológica desenvolvida nos computadores e laboratórios, signos e sinais novos configuradores de um novo saber para uma idade planetária. (SANT'ANNA, 2007, p. 28)

Os signos dessa escrita expandem ainda mais a ideia de texto e da forma como é feita a sua composição. Aliás, a composição do avatar referida nesta seção passa pelos processos semióticos da linguagem, onde se fundem símbolos, imagens, sons e uma série de sinestésicos movimentos que esse avatar realiza no espaço cibernético. Para pensar a construção sígnica mencionada, é pertinente acrescentar os estudos semióticos a partir dos quais é possível perceber essas variantes.

O semiologista John Deely (1995), ao percorrer os caminhos históricos e doutrinários da semiótica desde Platão à contemporaneidade, reforça o alcance dos estudos desenvolvidos a partir dessa perspectiva teórica, frisando que:

> As ramificações inerentemente filosóficas e interdisciplinares do desenvolvimento de uma doutrina unificada dos signos - o leque praticamente ilimitado de implicações e aplicações – constituem provavelmente a característica mais importante do movimento semiótico. (DEELY, 1995, p. 18)

Partindo da noção interdisciplinar e sensorial que pode ser realizada através da linguagem, é preciso admitir o papel universal dos signos dentro e entre os campos do conhecimento, passando por todas as construções imagéticas possíveis de serem visualizadas através do exercício criativo da linguagem.

Para Umberto Eco, no seu *Tratado geral de semiótica* (1980), os signos podem ser dispostos e redispostos, reordenados de tal forma, dentro de um sistema de comunicação, que passam a realizar-se dentro de um universo de significações mais amplo do que se projetou a princípio. Eco oferece, ainda, no seu manual, uma teoria dos códigos e uma teoria da produção sígnica, em que a primeira pode ser aplicada a qualquer função sígnica – dentro do universo verbal e dos artifícios não verbais – e a segunda pode ser aplicada a unidades mínimas (signos) e unidades maiores (ou "textos").

Longe de conduzir uma reflexão sobre a estrutura de formação dos signos nos seus diferentes níveis, para pensar a composição do avatar (em si mesmo uma estrutura sígnica imbuída de relações, significações e projeções do eu), a abordagem a que se pretende chegar diz respeito à relação entre os signos e as escolhas realizadas para esse fim.

Lastreando-se na ideia dessa combinação infinita dos signos, a semiótica pode auxiliar na compreensão do mundo interativo de sensações

provocadas pela comunicação ágil de linguagens disponíveis na internet. De outra forma: é na abrangência os estudos realizados a partir do entendimento da comunicação amplificada pela simbologia que é própria de cada elemento que se dispõe no cyberespaço que se pode pensar a criação e a manutenção da figura criada por Affonso Romano de Sant'Anna para existir na virtualidade.

A "escrita tecnológica" a que Sant'Anna se refere é disponibilizada na rede através de uma verdadeira conjunção de sinais – verbais e não verbais – que contaminam a visão do leitor com o massivo universo das cores, dos sons, e oferecem a possibilidade de que o leitor pode auxiliar no seu processo constitutivo.

Nesse sentido, a hipercodificação, através da qual se pode preencher um campo que não tem regras fixas e precisas, é necessária para que se compreenda o discurso como uma construção mais ou menos unitária. Sendo assim, valendo-se de códigos existentes, a hipercodificação permite observar uma série de outros subcódigos remetendo a um sem número de relações (uma variante do encadeamento dos discursos) possíveis de serem realizadas em um texto. (ECO, 1980, p. 123)

Isso pode ser verificado nos textos de publicação *on-line* de Sant'Anna. Na composição do seu avatar, ele se vale de uma combinação de recursos sígnicos, que formam a figura que ele quer construir de si mesmo.

No *site*, junto à foto onde se vê um Affonso Romano de Sant'Anna desafiador e que garante que é ele quem está ali, é possível reunir um conjunto de formas que se associam à musicalidade dos poemas "cantados" por Fagner ou Felipe Radicetti. As conexões entre música e poesia são estabelecidas de modo que, para que se possa traduzir e compreender aquela linguagem, faz-se necessário penetrar o jogo das relações que nela se criam.

O mesmo acontece com as entrevistas, disponíveis no *site*, em vídeo e onde a presença do entrevistado, Affonso Romano de Sant'Anna, permite a leitura do conjunto de signos que estão ali dispostos: além das entrevistas reproduzidas em textos digitalizados, o som e a imagem realizados através da performática atuação daquele que profere aquele discurso.

A transmutação sígnica, bem colocada por Julio Plaza em *Tradução intersemiótica* (1980), diz respeito a uma cadeia sem fim de signos sendo

mediada por outros signos num processo contínuo de tradução, entendida, aqui, como um elemento necessário para intermediar os pensamentos.

Plaza, que entende o pensamento como tradução, extrapola todos os limites de relações entre os signos, afirmando que "o pensamento pode existir na mente como signo em estado de formulação, entretanto, para ser conhecido, precisa ser extrojetado por meio da linguagem". (PLAZA, 1980, p. 40)

Já que pensamento e linguagem não se separam, e que o signo é sua mediação, esse não é o objeto, mas algo que o representa. Dessa forma, seria correto afirmar que os signos disponibilizados na internet surgem da inevitável relação com outros signos, o que, em certa medida, faz com que o sentido de um só se realize através do sentido de outro signo, em que ambos se complementam.

A equivalência entre os signos que surgem na linguagem utilizada nos textos de Sant'Anna publicados na internet, entretanto, dá-se para aqueles que a realizam. Nesse sentido, resta ao leitor realizar a tarefa de estabelecer uma equivalência entre eles, preenchendo os interstícios da linguagem utilizada naquele espaço.

Uma outra questão abordada por Júlio Plaza pode ser considerada nos estudos sobre a composição do avatar de Sant'Anna na infoesfera. Trata-se da tradução dos signos como uma atividade inventiva. Nessa perspectiva, todo aquele que traduz os signos presentes e realizados em determinado tipo de linguagem, e que, em um certo sentido, os lê, ativa e une os elementos dispostos distribuídos na sua constituição.

Tomando como lastro as reflexões semióticas em torno da composição sígnica e sua realização através da linguagem, é possível ler o avatar de Sant'Anna com todas as suas ricas possibilidades de leitura, considerando que:

a) Na feitura do ser cibernético que vai representá-lo no ciberespaço, o escritor Affonso Romano de Sant'Anna deixa os rastros da sua autobiografia como um processo inventivo, tanto daquele que passa a falar por ele como daquilo que se fala;

b) O embaralhamento das linguagens utilizadas na composição dos textos disponibilizados, sobretudo no seu *site*, permite a tradução criativa das suas formas sígnicas e sua reorganização

de acordo com suas relações de equivalência, o que é particular dos leitores.

Retomando a "escrita tecnológica" cuja origem, como observado por Sant'Anna, está sendo efetuada "nos computadores e laboratórios", ela só é efetivamente possível de ser realizada através do sujeito cibernético que se personaliza nesse espaço. Pensar a escrita na internet é observar as novas configurações literárias e culturais que se dispõem no mundo contemporâneo.

Referências

BEIBEDER, P. Mitos de origem. In: BRUNEL, P. *Dicionário de mitos literários*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CUNHA, A. G. da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

ECO, U. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (Estudos, 73).

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1965. (Debates, 52)

DELLY, J. *Introdução à semiótica:* história e doutrina. Tradução de Vivina de Campos Figueiredo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.

HOUAISS, A. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

LE BRETON, D. Adeus ao corpo. In: NOVAES, A. (Org.). *O homem-máquina: a ciência manipula o corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 29-35.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003. (Estudos, 93).

SANT'ANNA, A. R. de. *Affonso Romano*. [S.l.] Disponível em: [201-?] <http://www.affonsoromano.com.br/blog/>. Acesso em 05 set. 2011.

SANT'ANNA, A. R. de. Entrevista concedida a Anazildo Vasconcelos da Silva. *Linha de Pesquisa: Revista de Letras da Universidade Veiga de Almeida*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 16-28, out. 2001.

SANT'ANNA, A. R. de. Vivemos no mundo da hipervisualidade. In: *Presente!* Revista de educação. ano 15. n 56, p. 23-25, mar/maio 2007.

SILVA, R. C. da. Apropriações do termo avatar pela Cibercultura*:* do contexto religioso aos jogos eletrônicos. *Revista Contemporânea*. Ed 15. v. 8. n. 2. Editora da UERJ, 2010. p. 120-13. Disponível em: <http://www.contemporanea.uerj.br/pdf/ed_15/contemporanea_n15_10_Silva.pdf.> Acesso em 24 maio 2015.

A poesia de Maria da Conceição Paranhos: a sedução pelas palavras

Vilma Santos da Paz

> [...] Não há mais pressa.
> Delfos anuncia o texto
> que se escreve e escreve.
> Reconhecemos o que és,
> visão sem vendas
> a reunir retalhos,
> desejo que se aguça
> e funda o momento [...].
> (PARANHOS, 1986. p. 101)

Poeta, crítica literária, professora de Literatura Brasileira e intelectual: no desenho dessas múltiplas atuações da cena cultural e literária é que se encontram aspergidos os vários textos publicados pela baiana de Salvador, Maria da Conceição Paranhos. Atravessando reflexões teóricas, poemas, chegando a depoimentos e entrevistas, notamos a rede que entrecruza o perfil polivalente da escritora: sendo que a dicção lírica é o tônus mais fortificado que atravessa todas as suas diferentes investidas.

Nesse limiar, este texto realiza uma espécie de mosaico, feito a partir dos versos de Maria da Conceição Paranhos; repensa a imagem do "poeta", trabalhada por esta escritora, e algumas imagens que passeiam por poemas e entrevistas, às múltiplas faces que se inter-relacionam nos seus vários discursos. Ela, que é professora, romancista, crítica literária, cronista e pesquisadora: uma personagem ativa do cenário cultural baiano. Possui, assim, um perfil de intelectual e escritor contemporâneo que exerce as atividades de teórico-crítico, poeta e professor, cujas

migrações discursivas estão presentes nos diversos discursos e atividades que realiza[1].

Comecemos a pensar a poesia de Paranhos a partir da epígrafe, retirada do livro de poemas *Os eternos tormentos*. Nesta, "Delfos" anuncia um novo texto, que também é o texto da vida. Vidas que se intercruzam nas armadilhas da leitura e da escrita. Armadilhas que esta escritora conhece muito bem – ela, que também é criadora de mitos e de personagens que, muitas vezes, encarnam e encenam a sua própria vida. Em Paranhos, transborda uma poética voltada ao tema do "tempo que passa", da "rememoração", "da paixão pela linguagem". Uma poesia rica em imagens e em referências tanto literárias quanto míticas, marcada também por sua formação erudita, que invade e transborda em seus versos. Em suas entrevistas aparece a face da poeta, da professora e da crítica literária: uma aula sobre a arte de lidar com palavras e com o cenário cultural e literário brasileiro. Trata-se, portanto, de uma escritora que revela, em seu discurso poético, as outras vias discursivas que também participam de sua poesia, como não poderia deixar de ser. Conceição Paranhos também participou de oficinas de criação literária, lecionando. No desempenho de suas atividades didáticas, promovia, junto à tarefa de impulsionar o ato da criação (como professora), a possibilidade de estabelecer diálogos entre sua poesia e os jovens poetas.

Se na epígrafe "Delfos" anuncia o corpo/texto dessa escritora, vemos que este é texto feito de retalhos, partes da vida. Corpo/escrita que está sempre em ebulição, intentando quebrar o silêncio do espaço em branco, criando mosaicos, espécie de colcha feita e refeita da "reunião de retalhos", de tudo que é vivido, experienciado, seja ficticiamente ou não. Na epígrafe há uma referência a "Delfos", enquanto local sagrado do oráculo do deus Apolo, no qual seria revelado o destino de Édipo, personagem da mitologia grega que acaba, por força do "destino traçado", negando/matando o próprio pai e ligando-se amorosamente à mãe. Ao final da trajetória, essa personagem cega a si própria por não suportar o peso da realidade. Trata-se de uma imagem recorrente, talvez por esta construir ou revelar outras realidades que fogem ao comum, ao cotidiano, mesmo quando se debruça sobre este. No entanto, no poema/

[1] O interesse pela poesia de Paranhos começou há algum tempo, no ano de 2005, desde o início da Iniciação Científica, ainda na graduação. Portanto, trata-se de um exercício de leitura que já possui um considerável período de convivência com a poética dessa escritora.

epígrafe em questão, o oráculo de "Delfos" anuncia um texto, não mais o destino de uma personagem mítica, pois para o sujeito enunciador a realidade é outra, já não há "cegueira" nem "vendas", o texto poético é anunciado enquanto revelação.

O sujeito enunciador fala do "texto" como se este possuísse a autonomia de seu próprio corpo, sem culpas, sem mistérios. A autonomia do corpo é uma realidade, quanto ao fato de a poesia se prestar a esclarecer mistérios, ela não os esclarece, muito menos esclarece cada imagem, enigma ousegredo contido em seus versos. Isto é um exercício feito pelo leitor, um ato de interpretação que não dá conta da poesia em si. Não dissecamos poemas como quem disseca um pequeno animal morto (a imagem pode ser terrível, mas necessária). Não há como desenhar a anatomia e empalhar o corpo do poema. Suas formas não são fixas e nem estão afixadas num papel, seus sentidos não são facilmente apreendidos e nem podem ser fixados como se fossem modelos interpretativos únicos.

Sabemos que a poesia está também naquilo que ficou nas entrelinhas e que suas imagens remetem a outras. Portanto, não abole mistérios ou enigmas, cria outros, deixa outros aos leitores. Não há facilidades expostas ao leitor, na leitura de um poema. Como nos esclarece Silviano Santiago (2002), o poema é uma travessia, e nesta estão envolvidos o corpo do poeta e o corpo dos leitores. "O poema não é fácil nem difícil, ele exige – como tudo o que, na aventura, precisa ser palmilhado passo a passo. Não se avança sem contar com o desconhecido e o obstáculo." (SANTIAGO, 2002. p. 61) Do mesmo modo, para o poeta, o papel, o espaço em branco, serve como uma espécie de obstáculo a ser vencido. Lembremo-nos de uma imagem recorrente em poesia: a do sujeito, um poeta, e sua suposta obsessão em livrar-se do silêncio que está contidodentro do espaço em branco. E se esse sujeito sofre uma espécie de sedução pela palavra, isto é uma forma de buscar o conhecimento de si mesmo, através do corpo da escrita. Nessa busca, leitor e poeta acabam se encontrando. Nessa via de passagem, ambos estão presos aos espaços que a poesia ocupa e aos seus interditos.

O papel em branco, o espaço vazio, o qual o texto preenche, também realiza uma cegueira (no sentido de obsessão), que só termina quando o texto acaba (para o poeta) e quando a leitura chega ao fim (para o leitor). O leitor tem a vantagem de voltar ao texto quantas vezes

desejar e atribuir sentidos ao que está escrito. Mas o que ficou registrado no papel é algo que não dá conta do dizível e, ao mesmo tempo, palavra que se descola do seu criador toma autonomia enquanto texto.

Corpo e escrita, corpo da escrita, vida e obra que se intercruzam, se confundem, formam um mosaico (do qual este estudo é apenas uma pequena parte). Em entrevista a Carlos Ribeiro, presente no *site Jornal da Poesia*, Maria da Conceição Paranhos nos dirá: "[...] escrevo com a minha história, a história de minha experiência vida afora, o que inclui a minha experiência com a literatura, minhas leituras [...]". (PARANHOS, [201-?])[2] A poesia dessa escritora é um campo fértil, no qual diversos discursos dialogam, interagem e as migrações discursivas são bem perceptíveis. No corpo da sua poesia também está a sua trajetória, suas leituras. Vida e obra (guardadas todas as ressalvas) formam uma amálgama, são inseparáveis. Isto não significa dizer que devamos estudar a obra de Paranhos, ou de qualquer outro escritor, buscando apenas traços autobiográficos, apenas não se pode esquecer que a ficção está presente tanto na sua arte escrita, como também povoa as ideias que constrói acerca de si mesma, enquanto poeta.

> Em todos os meus textos, em poesia ou em prosa, costumo dizer que as coisas e as pessoas "me atravessam". Parada ou em movimento, de repente algo ou alguém está atravessando meu corpo – como se vê em alguns filmes que tratam de questões de espiritismo ou ficção científica. A leitura também desperta em mim essa sensação insólita. Outras vezes, uma palavra ou um verso se escande em meus ouvidos, e a sensação é a mesma. Às vezes esses momentos chegam a ser de dor, dor física mesmo, perco a respiração. [...] Também pode acontecer o inverso: vejo através de objetos e pessoas. É meio assustador. Depois vem o poema ou o conto ou o que vier [...]. (PARANHOS, [201-?])

Nesse discurso, a escritora fala de sua escrita como se esta viesse de uma espécie de possessão: "as coisas que atravessam seu corpo", as palavras que "avançam, ditam, tomam seu corpo, a sua poesia". O poeta configurado desse modo seria um ser inspirado, diferente dos outros mortais. Porém, sabemos que inspiração e, principalmente, transpiração (o trabalho com a palavra) participam do ato da escrita. O poeta é uma personagem construída a partir do seu próprio discurso, daquilo que fala sobre si mesmo e do que fala a sua poesia.

[2] Disponível em: http://www.jornaldepoesia.jor.br/mconceicao2.html.

O processo de escrita de Maria da Conceição Paranhos é descrito como uma espécie de possessão, mesma imagem recorrente em vários poemas seus: uma espécie de "escrita autônoma" que independe da vontade, que toma o corpo daquele que escreve. Mais uma faceta criada: o poeta, como uma personagem que vê a si mesmo como "atravessado" por imagens e palavras; possuído por uma espécie de desejo, imposto por algo que é imaterial. Essa imagem se coaduna à do sujeito obcecado por livrar-se do espaço em branco. Obsessão e possessão juntam-se na formatação de uma imagem de poeta.

Ficção e realidade bebem no mesmo recipiente, no mesmo corpo. O corpo do poeta se realiza também por ser feito de palavras, o discurso sobre esse sujeito é parte dessa construção.

> O poeta, sua matéria
>
> Pouco, esse papel precário,
> pouquíssima, essa tinta negra.
> Mas nunca soubemos fazer nada
> senão isso,
> essa coisa que nos vem,
> de cada artéria púlsil.
>
> Dentro desse corredor branco,
> atravancado de signos,
> procuramos, entre todos
> um vestígio de sentido
> para podermos deitar
> sem soçobro, a cada noite
> ou madrugada sem olhos.
>
> Esperamos a saída,
> e a palavra nos despista:
> no forro daquele texto
> a cintila de um momento,
> e, logo, o escuro desaba
> e recobre nossa luz,
> dispersada em vã neblina. [...]
> (PARANHOS, 2002. p. 139)

O poema devassa o trabalho do poeta, como a querer descrevê-lo. Este poeta une vida e morte em seu processo de escrita. O sujeito enunciador, no poema em questão, possui no "papel precário" a possibilidade de escapar do silêncio, do "corredor branco"; possui a possibilidade

de buscar e criar sentidos. A morte, a vida e o silêncio estão inseridos neste ser confuso, que busca na escrita o próprio sentido da existência. "O escuro" que desaba e recobre "a nossa luz" simboliza a vida encoberta pela morte; escuro que lembra a noite, que remete à morte que movimenta (não finaliza) a vida. Um tempo circular, tempo da gesta, que envolve vida, morte e renovação.

O mito da "Criação do mundo" invade o espaço da criação do poeta, personagem "criador/reconstrutor" de mundos e mitos. Mas este sujeito enunciador reconhece-se na pele de um sujeito frágil, diante do trabalho árduo de lidar com palavras. O papel, para o poeta, é a sua fuga e seu local de encontro, é seu silêncio e sua voz. Porém, "Não saber fazer outra coisa na vida" faz desse sujeito um ser deslocado entre outros seres. Retomo a imagem daquele que anda em meio à multidão, nas grandes cidades modernas, e evita chocar-se com os outros transeuntes, comparando-o à imagem do poeta que perde a aura, andando distraidamente pelas ruas. Este é o poeta da vida moderna, baudelaireano. Mas lembramos que o ato de desviar é também parte do desejo do toque. A questão do poema enquanto travessia se enquadra aqui: a travessia do poema, do poeta ao leitor, está na busca desse toque, desse desejo de estabelecer diálogos e sentidos ao texto poético. Tocar ou ser tocado em poesia é atribuir sentidos. É preciso tocar, sentir e, de certa forma, estar na mesma sintonia que o poeta, para deixar-se tocar pela poesia.

A despeito da dessacralização do poeta, fruto da modernidade, da vida cotidiana, o que se tem na fala de Maria da Conceição Paranhos é ainda uma imagem sacralizada, uma imagem forjada em sua fala e em sua poesia: opoeta é um ser distraído, atravessado por palavras. "O poeta anda só em seu eito de pedra, /e em riste zunem lanças no peito sem veste [...]" (PARANHOS, 2004).[3] Não um portador de palavras, mas aquele que capta no/do mundo aquilo que ao simples mortal não é permitido, aquele que não possui controle sobre as palavras, que passa por uma espécie de possessão. Um sujeito que não pode ser calado, mesmo quando deseja o silêncio (até mesmo este silêncio é carregado de memória e de imagens que recriam a poesia, sempre em ebulição). Investe-se, assim, em uma imagem ainda sacralizada do poeta, quiçá inspirado pelos deuses. Mas Paranhos não pode se furtar à imagem daquilo que

[3] Esses versos pertencem ao poema "O poeta e a rosa". Este poema se encontra no livro *Poemas da rosa*, encontrado facilmente no mesmo *site* do *Jornal da Poesia*.

pode ser visto como um trabalho árduo: lidar com palavras. Acaba por investir também neste trabalho de "catar palavras como quem 'cata feijão'", para lembrar a imagem do poema de João Cabral de Melo Neto. A despeito da imagem do sujeito que é atravessado, possuído por palavras, o poeta precisa trabalhar a palavra, lapidá-la, buscá-la em um exercício consciente de seu labor. É assim que Paranhos também realiza a sua poesia. Desse modo, inspiração e transpiração estão inclusos em seu ato de escrita, na arte do escritor que lapida a palavra como quem lapida uma pedra, transformando-a numa pedra semipreciosa (nunca preciosa, porque a perfeição não pertence ao mundo do poeta, é a sua eterna busca, nunca uma realidade ao alcance fácil das mãos). Lidar com palavras não é tarefa fácil, é trabalho de artífice.

A poesia, nas palavras de Maria da Conceição Paranhos, é um "repositório de experiências acumuladas pelos que já se foram para os mais novos" (informação verbal).[4] A sua fala se completa quando afirma que "Toda arte tem em si um impulso didático". Nessa fala, cabe a face daquela que teoriza sobre poesia, daquela que vê nesta arte um tipo de ensinamento passado às diversas gerações. Essas falas podem ser lidas como uma das marcas da mobilidade e/ou diluição das fronteiras entre o poeta e a professora acadêmica. Ambos os discursos caem na velha teia da tradição, ou melhor, de um imaginário criado para dar conta de uma tradição literária e cultural, que transita entre presente e passado, sempre sendo retomado, do qual o mais distraído dos poetas jamais escaparia.

Representar e repetir a imagem do poeta, seu trabalho, sua arte, é uma forma de criar uma espécie de moldura para esse sujeito, retirando sua arte e ele próprio do esquecimento produzido pelos tempos modernos. "[...] A máquina da memória, e, portanto, máquina afetiva, para bem funcionar recorre a dois dispositivos estratégicos: representar e repetir [...]". (SANTOS, 1999, p. 18) Isto é próprio ao discurso de um ser que questiona e se incomoda com o passar de um tempo negativo, similar à metáfora do relógio: são horas devoradoras dos minutos que devoram segundos que devoram instantes perdidos na infinidade das horas longas. Horas marcadas por um imenso relógio impiedoso:

[4] Depoimento dado durante o evento *Avozedita*, projeto da Fundação Casa de Jorge Amado, realizado no dia 6 de julho de 2005.

o próprio deus.[5] Tempo que tudo consome – incluindo seres e sentimentos –, e do qual é preciso proteger-se, através do uso da palavra. Essa é uma temática muito presente na poesia de Conceição Paranhos.

A preocupação com o passar de um tempo voraz, que tudo traga para si: a própria precariedade ou fragilidade da vida humana cabe dentro desse tempo que o poeta intenta reinventar. Trata-se de uma tentativa de permanência. Através dos versos, da escrita, o poeta cria a possibilidade de permanecer, pois a poesia dita outras formas de permanência por ser atemporal (pura substância da memória). Escrever seria uma forma de utilizar a máquina da memória, pois nesta escrita há a constante repetição e representação tão inerentes à ficção da obra e da vida. Escrever é registrar-se para além da morte e da vida, uma forma de suspensão do tempo.

O sujeito vence a morte quando consegue fugir do silêncio da página em branco. Mas quando chega ao final da jornada/poema, como fugir ao silêncio? Como escapar da morte? Poemas, assim como os filhos, são criados para o mundo, fogem, escapam e deixam apenas o silêncio ao seu criador. O processo de criação, visto dessa forma, seria uma condenação ou uma salvação? As duas coisas. O poeta, na imagem presente em vários poemas de Conceição Paranhos, é aquele personagem preso à sua condição de criador. Mal consegue livrar-se da sedução do papel em branco, do ritmo frenético de palavras que o assaltam e impõem seus ritmos àquele que escreve. Condenado aos borrões de tinta que surgem no papel, buscando e transformando signos em imagens.

Esta personagem, o poeta, também é forjada em tudo que se relaciona com o nome próprio daquele que assina, daquele que se constitui enquanto autor. O autor é visto como um sujeito que inventa e escreve misturando ficção e vida. Ele vive e mascara, em sua existência, diversas personagens que também passeiam em suas obras. No caso de Maria da Conceição Paranhos, em seu nome, em sua assinatura, cabem as personagens de sua própria vida (ou que se misturam às suas experiências de vida) e as personagens que circulam por seus poemas e contos (suas outras faces/máscaras). Todas elas, faces dessa escritora enigmática. Se

[5] Essa metáfora está ligada ao deus Cronos, da mitologia grega, que, aterrorizado pela profecia do seu destronamento por um de seus filhos, devorava-os um a um. Trata-se de uma metáfora utilizada por mim para pensar a imagem de tempo que percorre a obra de Maria da Conceição Paranhos, uma noção de tempo, na qual presente, passado e futuro deságuam em um constante "já foi". É um tempo que se abate sobre os seres e suas fragilidades.

nós somos construídos também a partir dos discursos, das várias imagens que criamos sobre nós e manifestamos/apresentamos aos outros que nos cercam, o que dizer sobre os escritores? Somos atravessados pelos vários textos que, de uma forma ou de outra, serviram à nossa formação pessoal e servem para moldar nosso discurso sobre nós mesmos.

Escrever, o verbo que se faz carne, objeto de inevitável angústia. Escrever também é uma forma de constante despedida e de constante retorno (ao objeto criado): partir e chegar se tornam quase uma coisa só, refazem vida e morte no caminho da escrita, no processo de criação. No ato de escrever está transcrito o corpo do poeta, a memória corporal, mistura de dor e prazer: "O máximo da alegria e o extremo da dor" na realização de uma escrita viva, no processo da criação.

A escrita de Maria da Conceição Paranhos persegue, observa, desdobra-se sobre a palavra, buscando seus sentidos. Trata-se de uma poesia aguçada nos sentidos e desvios da palavra. Em diversas obras dessa escritora baiana há uma obsessão pela palavra, pelo verso que se debruça sobre o próprio verso, uma poesia que se volta ao próprio fazer literário. A tarefa de perscrutar palavras é uma busca da própria vida da escritora. As palavras parecem seduzi-la. Mesmo o declarado amor que encontramos em seus poemas, muitas vezes, é uma declaração de amor à palavra. Não é necessariamente um amor carnal, ao corpo físico do amado, mas a um corpo feito de palavras, do qual este ser também é constituído, tanto quanto os outros seres.

Soneto da Esfinge

Se são tuas as mãos que, recorrentes,
deslizam em meu ventre sempre virgem,
já não sei mais: ocupo-me de estrelas,
de diamantes sem jaça, de vertigem.

Fito teus olhos, largos de perguntas.
Não se escondem de mim, que os decifro,
ao passo que tu tentas – entre tantos
labirintos secretos, que não digo –

vislumbrar uma face emascarada,
oh, meu amor e fado, gema rara,
centelha do meu ânimo endormido!

> Enquanto buscas decifrar um mito,
> eu contemplo os filões de minha lavra
> na fronteira entre o nada e o infinito.
> (PARANHOS, 2002, p. 27)

A esfinge traz em seu título o signo do mistério. Que mãos são estas que deslizam sobre o ventre do sujeito enunciador? As mãos do amado? Ou as mãos do poeta? Nas mãos do poeta, seu amado é também vocábulo. Então já não há um amante apenas de corpo físico, que o atrai e o envolve. É também seu corpo feito de letras, de palavras, que seduzem e conduzem o sujeito enunciador à sensação de vertigem, ao ápice do ato do prazer e do gozo. O amado não é só carne: são palavras a brincar num corpo que deseja ser possuído. O amado, se é apenas matéria carnal, é finito, frágil. A esfinge faz a pergunta. Decifrar a charada imposta por ela é ter garantia da própria vida. Mas aqui a esfinge engole perguntas, engole o corpo do amado feito de sílabas, corpo que pode ser reinventado, charada que pode ser refeita.

O que o amado tem de decifrável são apenas os olhos, mas nunca as perguntas que faz. Estas caem no abismo de segredos emoldurados pela figura da esfinge, aquela que engole perguntas sem dar respostas. O ser amado enquanto corpo imaterial é etéreo, é o verbo, não deixa de ser pergunta que atrai pergunta, palavras após palavras, mas é eterno. O amado revela-se enquanto leitura feita pelo sujeito enunciador. Quanto ao poeta, seus códigos lexicais e sintáticos, seus sentidos e a violência que faz parte do ato de escrever, estão também presentes na sua busca/escrita do amado. Violência organizada pela própria escrita que desestabiliza o lugar comum, a imagem do ser amado, enquanto corpo físico. Violência que faz parte do próprio ato da escrita.

O sujeito que se ocupa de estrelas é um ser envolto em mistérios. Esse sujeito enunciador descreve a si mesmo como um mito. O amado não pode decifrar o objeto de seu amor (o sujeito enunciador). Mas é também sua "centelha de ânimo", vocábulo/pergunta que toca esse objeto/corpo. O sujeito enunciador é um ser misterioso que recria mitos, sendo assim, veste a pele do próprio poeta, amante de palavras. O poema desdobra-se sobre o corpo do amado e, do mesmo modo, desdobra-se sobre o seu próprio corpo. No poema a seguir veremos um pouco mais dessa escrita voltada ao próprio ato de escrever:

Transição

Expressar.

Esquecer os atalhos, os desvios, a fuga.
Este é o lugar: fincar raízes
em solos aéreos, improváveis.
Decifrar imagens no espelho

esmerilhado por desastrado gesto.
Cirandas na ausência,
mãos tateando o escuro,
o turvo elemento, o verbo,
que depende.
Como depende.
Essa linguagem perseguindo
a atenção do silêncio. [...]
Cantor de improviso,
de onde vens e de onde extrais
essa sabedoria imprudente?

Começa agora outro dia.
O poeta canta.
O poeta canta.
Por males que não espanta.

(PARANHOS, 1996. p. 26)

Expressar é papel e tarefa à qual o poeta não pode se furtar. Ele não pode evitar "fincar raízes em solos aéreos", lidar com uma substância impalpável, incontrolável: a palavra. Não há a possibilidade de atalhos, desvios ou fugas para esse sujeito. Papel de poeta é revelar, "decifrar imagens no espelho esmerilhado", mas no ato desastrado de decifrar imagens este sujeito apenas cria outras. O papel é polido, trabalhado pelo gesto "desastrado" do poeta. O papel, labirinto secreto, espelho que reflete diversas imagens reveladas pelo poeta. O poeta é o "cantor do improviso", lida com uma substância viva, criadora de tantas imagens, de interditos. Trabalha com uma substância (a palavra) sobre a qual não possui controle absoluto. A sabedoria do poeta está justamente em trabalhar com algo que não controla. Lidar com o verbo é ser portador do que o poema nomeia como "sabedoria imprudente". Suas mãos tateiam o verbo no escuro – a matéria de seu trabalho, objeto que persegue inutilmente.

O poema se coaduna com a imagem do prazer e da dor inerentes ao ato da escrita. Imagem que está presente na fala de Maria da Conceição Paranhos. Personagem que poderia contar (e conta) a própria jornada em versos e em prosa, deslocando ou tentando deslocar de suas histórias e versos a passagem imperiosa do tempo. Quantas personagens cabem na vida e na escrita de Paranhos? Todas aquelas que se entrelaçam em seus diversos discursos, sejam eles poéticos ou acadêmicos.

Algumas considerações

Um texto se constrói a partir de várias partes, como a colcha de retalhos da própria vida. Nessa vida cabem as diversas faces dessa escritora. Como terminar a colcha de retalhos que envolve a pesquisa da obra dessa escritora baiana, ou melhor, esse texto? Se os sentidos não podem ser fechados, ao menos quando tratamos de literatura, de poesia, muito menos esses se fecham quando falamos da vida.

Silviano Santiago nos alerta, em *As malhas da letra*, sobre o risco que certas interpretações de poemas podem causar quando seguidas à risca, enquanto "voz autorizada": pequenos manuais que engessam a poesia. Diz sobre a tentação de lermos, através de pequenos manuais de leituras, interpretações que fecham o sentido do texto. Esta também é uma forma de matar o poema. O mesmo Silviano Santiago nos diz que o poema, enquanto travessia do autor ao leitor, é recuperado da morte através do ato da leitura. "Poema (e leitura), morte (e vida) existem como bastão numa corrida de revezamento". (SANTIAGO, 2002, p. 68)

A leitura da poesia de Paranhos é repassada ao leitor, mas seu primeiro leitor é ela mesma, uma leitora crítica e perfeccionista. O segundo leitor somos nós, que nos debruçamos sobre a poesia tentando desvendar sentidos encobertos, nas entrelinhas, nos interditos da escrita. Nós, os segundos leitores, buscamos na obsessão das palavras trabalhadas pelo poeta desvendar e criar outros sentidos. E, desse modo, participamos do ato de criação. Mas esta postura de leitor jamais poderá nos levar a uma leitura ingênua.

É o leitor que reacende o sentido daquilo que foi deixado no espaço, no papel, depois de escrito. Seguindo esse raciocínio, esse texto pretendeu ser mais um ato de leitura, nunca um pequeno manual de interpretação. Não tentamos fechar sentidos neste trabalho, apenas trazer

outras leituras sobre a poesia de Maria da Conceição Paranhos. O que sobra é ainda a obsessão em perscrutar a palavra escrita, o gosto pela poesia, pelo que esta revela e encerra em si mesma, em seu corpo feito de palavras.

Referências

ELIADE, M. O Tempo sagrado e os Mitos. In: ELIADE, M. *O sagrado e o Profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ELIADE, M. *O Mito do Eterno Retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

HACKLER, M. C. Apresentação. In: HACKLER, M. C. (Org.). *As formas curtas da lírica*. São Paulo: GRD, 1987.

PARANHOS, M. C. *Os Eternos Tormentos*. Salvador: Macunaíma, 1986.

PARANHOS, M. C. Perguntas para Maria da Conceição Paranhos: Entrevista a Carlos Ribeiro. In: *Jornal de Poesia*. Fortaleza: Soares Feitosa, [201-?]. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/mconceicao2.html> Acesso em: 21 mar. 2012.

PARANHOS, M. C. *As esporas do tempo*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado: COPENE, 1996.

PARANHOS, M. C. *Delírio do ver*. Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia; Rio de Janeiro: Imago, 2002.

SANTOS, R. C. dos. *Modos de saber, modos de adoecer:* o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida, o exterior. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

SANTIAGO, S. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Rocco, 2002.

Trânsitos discursivos na lírica de Antonio Brasileiro

William Conceição dos Santos

No século XIX, poetas como Edgard Allan Poe, Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud e Stéphane Mallarmé exerceram tanto a prática literária como a atuação crítica no cenário cultural de suas épocas, anunciando a modernização estética das literaturas de línguas modernas pela aguda consciência desses intelectuais frente aos limites da linguagem. São os chamados poetas-críticos ou "fundadores da modernidade literária" (CHIAMPI, 1991), que ainda aparecem na transição do final do século XIX e início do século XX, por exemplo, nas figuras de T. S. Eliot, Paul Valéry, Ezra Pound, Jorge Luis Borges e os que surgem, propriamente, no século XX, Octavio Paz e Ricardo Piglia.

A partir da segunda metade do século XX, com a consolidação das universidades brasileiras e, especificamente, com a formação das Faculdades de Filosofia, Ciências Humanas e Letras, é possível identificar essa mesma configuração de escritores em docentes da área de Letras vinculados a essas instituições. Podemos exemplificar, para essa época, Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant'Anna e Judith Grossmann.

Ter como objeto de estudo a produção literária de escritores que exercem, além de sua atividade criativa, papéis relacionados à Crítica, à Teoria Literária, e que atuam como docentes no âmbito da área de Letras em Instituições de Ensino Superior no país. Esta é a proposta do projeto coletivo "O escritor e seus múltiplos: migrações", desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa em Teoria da Literária, Literatura Comparada e Criação Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal da

Bahia, tendo Silviano Santiago, Affonso Romano de Sant'Anna, Cleise Furtado Mendes, Antonio Brasileiro, Evando Nascimento, Haroldo de Campos, Judith Grossman, Maria Lúcia Dal Farra, Roberval Pereyr, Ruy Espinheira Filho, Maria da Conceição Paranhos, Helena Parente Cunha, Ildásio Tavares, Florisvaldo Mattos, Carlos Ribeiro, Sandro Ornellas, Antônio Torres, Ângela Vilma e Milton Hatoum como principais escritores já estudados ou em fase de estudo.

Nessa perspectiva, este artigo investe no estudo da lírica do escritor baiano Antonio Brasileiro sob o viés de um múltiplo perfil que constitui toda sua produção discursiva. Escritor ficcional, poeta, romancista, contista, ensaísta, professor acadêmico, artista plástico e mediador cultural, Antonio Brasileiro nasceu em 1944, na cidade de Rui Barbosa, transferindo-se para Salvador em 1955 e, desde 1971, reside em Feira de Santana. É diplomado em Ciências Sociais, possui mestrado em Letras pela Universidade Federal da Bahia e doutorado em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais.

Na atuação institucional acadêmica, é professor titular de Teoria da Literatura do Departamento de Letras e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural da Universidade Estadual de Feira de Santana/BA. Como agitador cultural, foi criador das *Edições cordel* e um dos fundadores das revistas *Serial* e *Hera*, na década de 1970, juntamente com o poeta e professor Roberval Pereyr. Assumiu cargos de direção em fundações culturais e em autarquias do Estado da Bahia, como na Fundação Cultural do Estado da Bahia e na Secretaria Municipal de Educação de Feira de Santana e, em junho de 2010, tomou posse da cadeira 21 da Academia de Letras da Bahia, sucedendo o lugar de Zélia Gattai e Jorge Amado. Participa ativamente de entrevistas e organiza exposições tanto de suas inúmeras telas, como também promove espaços para a disseminação da produção de outros artistas e poetas.

Em sua ocupação artística, dividida entre a literatura e as artes plásticas, o escritor estreou em 1965 com a publicação de *Arupemba*, seu primeiro livro de poemas, ao lado de Idalina Azevedo e Eduardo Senna. Atualmente, possui aproximadamente 25 livros publicados, dentre poesias, contos, novelas, romance, peças teatrais e ensaios. A maioria das suas publicações tem as capas ilustradas pelo próprio Antonio Brasileiro, marcadas pelas suas telas de pintura. Seu contato com as

artes plásticas, assim como na criação literária, surge na juventude, mas só na década de 1980 o escritor se profissionaliza nessa esfera artística.

Toda essa caracterização e descrição das atividades intelectuais desenvolvidas pelo escritor Antonio Brasileiro são relevantes para este trabalho, porque constituem elementos biográficos tomados como objeto de estudo da pesquisa cuja metodologia extrapola e desloca a unicidade do objeto restrito à observação fechada do texto literário. Compreendendo essa perspectiva, as pesquisas desenvolvidas pelo projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações" desenvolvem estudos de crítica biográfica, no sentido explicitado por Eneida Maria de Souza, no ensaio "Notas sobre a crítica biográfica":

> A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor – correspondências, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe das relações culturais. (SOUZA, 2002, p. 111)

Sob a ótica do projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações", a atividade crítica, segundo Eneida Souza, assume uma "natureza compósita", caracterizada pela "complexa relação entre autor e obra". (SOUZA, 2002, p. 111) Configura-se, deste modo, uma estratégia de leitura comparada dos vários gêneros de texto que atravessam esse perfil de escritores – escrita criativa (poesia, narrativas ficcionais, peças teatrais), reflexões teóricas, crítica, formação de grupos de pesquisa, ensaios, artigos, ementários de disciplinas curriculares, aulas públicas, entrevistas, conferências, produções artísticas e culturais – e que representam, naturalmente, uma parte ou grande parte da vida desses sujeitos.

É a partir do estabelecimento dessas relações que é possível caracterizar essas atividades discursivas, culturais e artísticas desempenhadas por Antonio Brasileiro como definidoras de um perfil de um intelectual no contexto literário e cultural da cidade de Feira de Santana/BA, considerando a noção de intelectual não como uma voz de representação de uma causa social ou, nas palavras de Gilles Deleuze, como um sujeito portador de "uma consciência representante ou representativa" (FOUCAULT, 1979, p. 70), mas como aquele que tem um importante papel na disseminação de saberes e na mobilização cultural nos lugares de atuação pública.

Lançando mão do livro *Licornes no quintal* (1989) e do texto teórico intitulado *Da inutilidade da poesia* (2002), ambos de sua autoria, é possível elucidar as relações que se estabelecem entre as vozes do sujeito lírico e os posicionamentos teóricos e críticos do intelectual Antonio Brasileiro.

Segue-se, então, com a abordagem de alguns poemas selecionados de *Licornes no quintal* (1989), publicação que reúne mais de 100 poemas, tendo como principais temáticas o tempo, o mundo, o privado, o homem, a vida, a própria poesia e o próprio poeta. Nesses textos, observa-se um incrível trabalho de imagens plásticas, uma espécie de pintura feita de palavras, atestando a forte vinculação entre a linguagem poética e a arte pictórica e, evidentemente, o encontro do poeta Brasileiro com um dos seus múltiplos – o artista plástico Brasileiro, ocupando o mesmo espaço do texto, como verificamos no poema a seguir:

> Reflexo
>
> Nas pocinhas do mar
> numa bacia de pedras dos recifes
> peixinhos coloridos
> voam sobre o céu azul
> com uma nuvem lenta
> passando.
> (BRASILEIRO, 1989, p. 51)

Há uma variedade de outros poemas que pintam telas de palavras, estabelecendo uma relação entre linguagem poética e pintura. O poema "Reflexo", de única estrofe, com somente seis versos, é capaz de ilustrar uma imagem plástica apreendida pelo olhar do sujeito lírico. Pode-se visualizar, através de cada verso, o reflexo de águas, que se confundem com o céu azul, trazendo a policromia dos peixes e a imagem movimentada de uma nuvem, o que parece unificar diferentes dimensões e movimentos num mesmo espaço plástico por um processo de semiose que traduz e fixa o instante da percepção de um movimento – os peixinhos e a nuvem que passam – eternizando em um quadro o sentimento do sujeito diante da singela beleza do movimento da natureza.

É digno de destaque que o próprio título *Licornes no quintal*, que é também o título do segundo poema do livro, produz uma imagem fantástica, formada por um ato de resgate de uma imagem mítica

– unicórnios – situada em um dos mais privados e espetaculares lugares presentes na lírica e, propriamente, na vida do interiorano Antonio Brasileiro – o quintal. A mão que escreve o poema dá permissão, através do espaço do poema, à mão que pinta uma tela, deixando para o leitor rastros que revelam o lugar e a performance desse artista plástico. Em muitos poemas, o espaçamento entre os versos e a força das imagens produzidas pela combinação de sinais gráficos não são por acaso. Parece ser de intenção do escritor que eles sejam plásticos, que as palavras ganhem movimento, que elas se concretizem na página em branco, como se a caneta que escreve os poemas fosse, ao mesmo tempo, o pincel que se move na tela.

Se é possível recortar da lírica de Antonio Brasileiro uma visível relação entre literatura e pintura, como a que está estampada no poema "Reflexo", outros poemas apontam para uma preocupação com questões relacionadas à literatura, ao fazer poético, ao processo criador e ao próprio estatuto do sujeito poético. É nesse ponto que se entrelaçam a voz do escritor criativo – o poeta – e a voz do teórico e professor de Teoria Literária, Antonio Brasileiro. Os poemas "Perfil de poeta" e "Literatura" põem essas relações em diálogo:

Perfil de Poeta

Não esperem que eu possa
Não esperem que eu saiba

esperem que eu dê um salto
E me torne um perfeito crápula

Não esperem que eu noive
com a ingênua namorada

esperem que eu dê no pé

Não esperem que eu sofra
A tortura do meu carma

Não esperem nada: aqui, ó

(BRASILEIRO, 1989, p. 86)

Literatura

Todos os meus versos são literários
Mas a vida é assim mesmo:
todos os versos são só literatura
E fora da literatura não há nada

O bom burguês trabalha feito um burro
Até pensa que o mundo é uma beleza
Mas é assim mesmo:
são úteis

Eu é que não sirvo pra nada.
E até pra mim mesmo, pouco
Quando eu morrer dirão que minha vida
foi
uma balada.

(BRASILEIRO, 1989, p. 67)

O poema "Perfil de poeta" aponta para a encenação do sujeito poético, através da qual se desenvolve uma reflexão sobre o estatuto do poeta moderno. O espaço lírico transforma-se em espaço de reflexão teórica. As curtas estrofes desse poema deslocam um dos perfis da figura do poeta tradicional, já estabelecido e cristalizado por uma determinada cultura de leitores. O perfil desse poeta não mais se enquadra num modelo de um sujeito lírico que produz versos sob a perspectiva de um idealismo romântico, ou que extravasa seus lamentos, seus sofrimentos, suas angústias e melancolias, ou aquele que se compromete em acolher em si e exteriorizar através de si o sentimento do mundo durante a plenitude de ânimo subjetivo (HEGEL, 1980); aqui, o poeta é aquele que impõe uma advertência ao que se estabelece ser a condição de poeta. Brasileiro desmitifica a figura do poeta, desconstruindo diversas visões disseminadas através do tempo. No último verso, através de um gesto insolente e obsceno – "aqui: ó" –, o sujeito lírico dirige-se ao leitor de forma histriônica, abalando as suas expectativas e, com esse gesto de presença visual muito forte e contundente – uma espécie de cena teatral – desloca o perfil tradicional do poeta.

No segundo poema, a própria literatura é tematizada. Nas segunda e terceira estrofes, esboça-se a situação do poeta na sociedade burguesa e capitalista, a partir do confronto entre as noções de utilidade, elemento privilegiado no contexto social do burguês, e da inutilidade do poeta nesse mesmo contexto, decorrente de determinadas forças que rebaixam a experiência estética tendo em vista a valorização da produção econômica. Ainda na terceira estrofe, aparece a voz irônica do poeta, que chama a atenção para a própria inutilidade – "eu é que não sirvo pra nada". Brasileiro retoma nesse poema o tradicional e polêmico tema da função social da poesia, recuperando o sentido de inutilidade, dando-lhe a marca da positividade, já que a poesia significa o único bem do poeta, a sua herança.

A criação poética/artística é um dos temas de interesse teórico e crítico de Antonio Brasileiro. Sua dissertação de mestrado intitula-se *Corpo de sonhos: os mistérios da inspiração na criação poética*, apresentada na Universidade Federal da Bahia, em 1995, e a tese de doutorado, apresentada na Universidade Federal de Minas Gerais, em 2000, mais tarde publicada no livro crítico estudado nesta pesquisa (2002), que intitula-se *Da inutilidade da poesia: notas para a definição do poético*. É a partir desses

aspectos que é possível identificar em que medida ouve-se a voz do teórico, do crítico e do professor Antonio Brasileiro em confluência com a voz do poeta e ficcionista Antonio Brasileiro a partir dos textos tomados como objeto de estudo. (BRASILEIRO, 1995, 2000, 2002)

Em *Da inutilidade da poesia* (2002), é interessante notar que a reflexão milenar trazida e atualizada como um pensamento de interesse teórico do professor Antonio Brasileiro sobre o fenômeno da criação artística é um tema que já aparece em Platão e é recorrente na história da literatura. Trata-se da questão da utilidade/inutilidade da poesia. Como é sabido, Platão expulsara os poetas de sua República por considerá-los elementos corruptos à ordem social e à moral. Os poetas foram expulsos da República porque tinham uma função maléfica sob as vistas de um filósofo comprometido em construir uma sociedade pautada nos códigos éticos da justiça e da verdade. A arte e a poesia, para Platão, eram nocivas devido à potência de simulação da realidade.

Mas com o advento da sociedade burguesa, regida por outros valores, até o atual cenário mundial, os poetas (e a poesia) já não mais representam uma ameaça, estão à margem das várias formas discursivas que engrenam as máquinas utilitárias da sociedade. São, como afirma Brasileiro em sua tese, "inofensivos, inúteis, na melhor das hipóteses". (BRASILEIRO, 2002, p. 11) Assim, em suas reflexões, contrariando muitas tendências teóricas, Brasileiro afirma a positividade da inutilidade da poesia, pois ela mobiliza a força da liberdade criadora.

Em uma entrevista concedida à revista *Latitudes*, em 2001, em Paris, no período em que atuava como professor convidado da Universidade de Arras, situada ao norte da França, Brasileiro retoma a defesa da inutilidade da poesia, ratificando o pensamento que se encontra na tese e será disseminado através do livro:

> Justamente por ser inútil, por não servir para fazer guerra, não tomar o poder, não eleger nenhum vereador de pequena cidade ou ganhar dinheiro. Economicamente, como é sabido, não vale nada. Pois justamente por causa dessa inutilidade é que ela é livre. De todas as artes, é a mais livre. (BRASILEIRO, 2001)

As questões concernentes ao fenômeno da criação e percepção poéticas ou artísticas em geral, e a possibilidade de uma função social da arte são temáticas polêmicas que, embora clássicas, ecoam como

principais questões teóricas abordadas no texto *Da inutilidade da poesia* e atravessam também a lírica de Antonio Brasileiro, como nos poemas analisados anteriormente.

Entretanto, é importante esclarecer que, em seus textos teóricos, outras preocupações também aparecem, como é o caso da oposição entre o poeta inspirado – dionisíaco – e o poeta laborioso, racional – o apolíneo. Desde a época clássica, essas concepções procuram explicar a criação poética. A primeira é a inspiração, promovida por um delírio sagrado concedido por um deus (no pensamento platônico) ou por uma plenitude de sensibilidade e posterior liberação do inconsciente.

A segunda concepção sobre o processo criador é voltada para o trabalho racional, lúcido e consciente da construção poética, em que se exige rigor e repudia-se a inspiração, como quer o poeta francês Paul Valéry, poeta-crítico que recebe maior análise no texto *Da inutilidade da poesia*, dentre os outros nomes citados, como Baudelaire, Shelley, Voltaire, T. S. Eliot, Edgard Alan Poe e Martin Heidegger.

Importante também é perceber e identificar, em sua produção, o interesse do escritor-crítico-professor nos signos da cultura clássica grega e na tradição literária. Sejam na lírica, sejam nos textos de reflexão teórica, são recorrentes a onomástica mítica – Sísifo, Caronte, Hera, Mnemosyne, Apolo, Dionísio – e figuras da literatura e da filosofia clássicas – Platão, Homero, Aristóteles, Horácio, Cícero, Shakespeare, Hamlet, Lady Macbeth, Dom Quixote.

Dessa forma, Brasileiro, como um leitor da mitologia grega e da literatura clássica, recorta *personas* desses códigos sígnicos transformando-os em arquétipos que mobilizam temas ainda suscetíveis a debates e questionamentos, como são os casos da utilidade/inutilidade da arte e do fenômeno da criação, por exemplo. São temas que fazem parte de seu repertório pedagógico, leituras de um escritor-professor que muito tem a ensinar ao leitor contemporâneo, atualizando e disseminando signos e temáticas situadas num determinado contexto histórico.

Deve-se salientar que se em todo texto existe um processo de dramatização de um sujeito que se constrói e se ficcionaliza em cada escrita, o desejo de multiplicidade – o desejo de ser vários – também atravessa a poesia de Antonio Brasileiro, como está explicitado no poema a seguir:

Meia cara. Meia coroa.
Nunca sou uma coisa ou outra.
Entre as feras e entre os santos
choro sempre com meio olho.

Nas escadas do shopping Center
nos espelhos milpartidos
as mil caras de mim mesmo
não estão tristes nem alegres.

Meia raiva. Meia rosa.
Sou poeta.
Culpa
mea.

(BRASILEIRO, 1989, p. 128)

No poema anterior (sem título), o sujeito lírico assume ser portador de múltiplas faces, encena o próprio papel de poeta e se inscreve também como leitor, visto que estabelece um diálogo intertextual com o poema "Motivo", de Cecília Meireles. (1997, p. 11) Antonio Brasileiro e Cecília Meireles apresentam-se como sujeitos que não pretendem ter uma identidade imutável, não são nem uma coisa, nem outra; nem alegres, nem tristes, e se (re)constituem num processo de edificação e desmoronamento, simpáticos às coisas fugidias, às identificações instáveis, são o reflexo de mil faces de um só.

Paradoxalmente, na última estrofe do poema, ouvimos a voz daquele que, mesmo revelando ter mil caras de si mesmo, consolida uma identidade marcada quando diz: "Sou poeta". Com essa afirmação contundente, o sujeito lírico confunde-se com o sujeito Antonio Brasileiro, que mesmo sendo professor acadêmico, crítico, teórico, agitador cultural e ensaísta, ratifica maior empatia identitária através da figura de poeta, como tradicionalmente é mais conhecido e reconhecido.

Dentro do *corpus* do projeto, a partir de uma leitura sistemática e comparada dos textos literários dos escritores-professores componentes, pode-se traçar um jogo de aproximações e distanciamentos entre cada perfil desses sujeitos. Há escritores que, de maneira bastante consciente, trazem para a cena de sua escrita criativa a performance de uma voz professoral ou de um tônus crítico explicitamente marcado, exibidos pelo domínio e disseminação de questões e terminologias teóricas, estabelecendo, como projeto intelectual, um jogo de discursividades e

trânsitos entre ficção, história, teoria e crítica, propondo uma ludicidade nos interstícios da linguagem, solicitando ou convidando o leitor a mobilizar um repertório especializado de textos, para além da mensagem estética que lhe é transmitida.

A esse posicionamento de escrita é que Silviano Santiago chamou de "mal-de-docente" (SANTIAGO, 2004, p. 246), para justificar o uso de uma personagem do *Grande sertão: veredas* – o meeiro Zé-Zim e suas galinhas d'angola – como metáfora de ilustração de sua produção escrita, numa palestra ministrada na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 2004.

De contrapartida, há outros perfis de escritores que não deixam essas relações e atuações discursivas tão evidentes ou, simplesmente, dessa maneira não pretendem fazê-las. Embora a imagem do professor de Teoria Literária seja menos explícita enquanto representação, como é recorrente, por exemplo, nos textos ficcionais de Silviano Santiago e Judith Grossmann, ao ler a produção criativa de Antonio Brasileiro, podemos nos reportar também a hipertextos literários, isto é, ler também outros escritores de sua cabeceira, como aqueles já exemplificados, e outros textos discursivos, além das preocupações teóricas já evidenciadas, que se repetem e se inquietam em cada texto. Esse jogo de leituras pode significar os fios teórico-crítico-pedagógicos que se costuram, imponderavelmente, nos fios que tecem a literatura de Brasileiro.

Segundo o também escritor-crítico Ricardo Piglia, "os escritores, em geral, são grandes pedagogos [haja vista que] [...] a ideia do escritor inocente ou ingênuo, que realiza seu trabalho completamente à margem de qualquer tipo de reflexão é um mito". (PIGLIA, 1990, p. 47, 49) Além de temáticas críticas que se repetem, como é o caso das figuras do poeta e da poesia, a pedagogia via linguagem lírica de Brasileiro se efetiva também pela disseminação de uma malha de leituras que se constituem na malha de sua escrita – a leitura da mitologia grega, de Heidegger, Nietzsche, Baudelaire, Shakespeare, Cervantes, Beethoven e tantas outras latentes em seus textos.

Nas considerações desenvolvidas até aqui, os exemplos recortados e analisados apontam para um diálogo entre as vozes do poeta enquanto pessoa empírica, do sujeito poético, que emerge na malha dos poemas, e do teórico e docente Antonio Brasileiro. Embora os sujeitos sejam vários, a voz que transita e circula através desta malha de textos

– poemas, depoimentos, entrevistas, textos teóricos – parece reafirmar o já dito em cada gênero de texto posto em circulação, ratificando preocupações artísticas e reflexões que caracterizam a atuação intelectual de Antonio Brasileiro no cenário cultural da cidade de Feira de Santana.

Da lírica de Brasileiro emergem poéticas, leituras e semioses, daí a possibilidade de caracterizar a figura desse poeta como encenadora de múltiplas faces, múltiplos sujeitos, múltiplas vozes. São as próprias faces do poeta, do crítico, do teórico, do artista plástico, do professor de Teoria Literária inscritas na poesia como signos de dramatização que tecem a indumentária de um só sujeito: o múltiplo Antonio Brasileiro.

Referências

BRASILEIRO, A. A poesia é a única maneira de ser lúcido. Entrevista concedida a Dominique Stoenesco. *Laitudes*, Paris, n. 13, dez. 2001. Disponível em <http://www.revues-plurielles.org/_uploads/pdf/17_13_18.pdf >. Acesso em 25 maio 2015

BRASILEIRO, A. *Da inutilidade da Poesia*. Salvador: EDUFBA, 2002.

BRASILEIRO, *A. Discurso de Posse*. Salvador: Academia de Letras da Bahia. Salvador, 2010. Disponível em: <http://www.academiadeletrasdabahia.org.br/Discursos/Antonio%20Brasileiro%20-%20discurso.pdf>. Acesso em: 15 out. 2010.

BRASILEIRO, A. *Licornes no quintal***.** Salvador: EGBA: Fundação das Artes do Estado da Bahia, 1989.

BRASILEIRO, A. O poeta e o filósofo: uma lição para tempos difíceis. In: BRASILEIRO, A. *A estética da sinceridade & outros ensaios*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2000, p. 33-37.

CHIAMPI, I. *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, 222p.

ESPINHEIRA FILHO, R**.** *Saudação a Antônio Brasileiro*. Salvador: Academia de Letras da Bahia, 2010. Disponível em: <http://academiadeletrasdabahia.org.br/Discursos/SAUD_RUY.pdf>. Acesso em: 15 out. 2010.

FOUCAULT, M. Os intelectuais e o poder: conversa entre Michel Foucault e Gilles Deleuze. In: FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1979, p.69-79.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GATTAI, Z. et al. Antonio Brasileiro: apresentador Ruy Espinheira Filho, 06/10/1995. In: GATTAI, Z. et al. *Com a palavra, o escritor*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002, p. 74-83.

HEGEL, G. W. F. A poesia. In: HEGEL, G. W. F. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 1980. v. 4, p. 215-274.

HOISEL, E. Confrontos T. S. Eliot e Paul Valéry. *Estudos linguísticos e literários*. Salvador, n. 12, p. 79-96, dez. 1991.

HOISEL, E. Silviano Santiago e a disseminação do saber. In: SOUZA, E. M. de; MIRANDA, W. M. *Navegar é preciso, viver*: escritos para Silviano Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1997.

HOISEL, E. Silviano Santiago e seus múltiplos. In: CUNHA, E. L. (Org.). *Leituras críticas sobre Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2008, p. 143-169.

LIMA, J. A. O grupo Hera e suas gerações. In: LIMA, J. A. *Hera*: decifradores dos mitos esquecidos: um grupo de poetas e uma revista no cenário da literatura baiana. 2007. 112 f. Dissertação (Mestrado) – Departamento de letras e artes, Universidade Federal de Feira de Santana, 2007.

MEIRELES, C. *Cecília Meireles*: melhores poemas. 10 ed. Seleção de Maria Fernanda. São Paulo: Global, 1997.

PIGLIA, R. Ficção e teoria: o escritor enquanto crítico. *Travessia*: revista de literatura. Santa Catarina, UFSC, n. 33, p. 47-59, ago-dez 1996.

SANTIAGO, S. Epílogo em 1ª pessoa: eu & as galinhas d'angola. In: SANTIAGO, S. *O cosmopolitismo do pobre*: crítica literária e crítica cultural. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004, p. 242-252.

SOUZA, E. M. de. Notas sobre a crítica biográfica. In: SOUZA, E. M. de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 111-120.

SOUZA, E. M. de. O espaço nômade do saber. In: SOUZA, E. M. de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002, p. 39-46.

Sobre os autores

Alexandre Carvalho Pitta

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da profª. drª. Evelina de Carvalho Sá Hoisel.

Angela Mascarenhas Santos

Mestre em Letras pela Universidade Federal da Bahia. Autora da dissertação *O papel da diferença na construção do discurso latino-americano: viagem ao México*, sob orientação da profª. drª. Evelina de Carvalho Sá Hoisel, vinculada ao projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações".

Antonia Torreão Herrera

Doutora em Letras. Professora de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. Coordenadora do subprojeto "O escritor e seus múltiplos: migrações".

Antonio Eduardo Soares Laranjeira

Doutor em Letras. Professor de Teoria da Literatura da Universidade Federal da Bahia.

Evelina Hoisel

Professora titular da Universidade Federal da Bahia, pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico; coordenadora do projeto de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações

Gabriela Lopes Vasconcelos de Andrade

Graduanda em Letras Vernáculas, na Universidade Federal da Bahia, vinculada ao grupo de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações", orientada pela profª. drª. Antonia Torreão Herrera.

Ivo Falcão da Silva

Mestre e doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura do Instituto de Letras, da Universidade Federal da Bahia, sob a orientação da profª. drª. Lígia Guimarães Telles.

Lígia Guimarães Telles

Doutora em Letras. Professora de Teoria da Literatura do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia e coordenadora do subprojeto "O escritor e seus múltiplos: migrações – a produção de Judith Grossmann, Maria da Conceição Paranhos, Roberval Pereyr, Maria Lúcia Dal Farra, Ildásio Tavares e Carlos Ribeiro".

Lívia Natália

Doutora em Teorias e Crítica da Literatura e da Cultura pela Universidade Federal da Bahia. Professora adjunta do setor de Teoria da Literatura na mesma Instituição.

Monique Caetano Jagersbacher

Graduanda em Letras Vernáculas e Língua Estrangeira Moderna (Inglês) na Universidade Federal da Bahia, vinculada ao projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações", sob a orientação da profª. drª. Lívia Maria Natália Souza, no subprojeto "Derivas da subjetividade na escrita contemporânea em *sites*, blogues e outros arquivos virtuais", desenvolve pesquisa intitulada "Por um corpo de mulher: a Lírica de Ângela Vilma em sua reescrita do mundo".

Pedro Alaim Martins Garcia Júnior

Estudante de graduação de Letras Vernáculas da Universidade Federal da Bahia e membro-bolsista do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico do grupo de pesquisa "O escritor e seus múltiplos: migrações", orientado pela profª. drª. Evelina de Carvalho Sá Hoisel.

Pedro Sena

Graduando de Letras Vernáculas da Universidade Federal da Bahia; pesquisador do projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações"; bolsista do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica do subprojeto "O escritor e seus múltiplos: migrações – Derivas da subjetividade na escrita contemporânea em *blogs*, *sites* e outros arquivos virtuais", sob a orientação da profª. drª. Lívia Natália.

Priscylla Alves Campos

Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Doutora pelo mesmo Programa, sob a orientação da profª. drª. Evelina de Carvalho Sá Hoisel.

Vilma Santos da Paz

Poeta, mestre em Letras e Linguística pela Universidade Federal da Bahia.

William Conceição dos Santos

Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura da Universidade Federal da Bahia. Foi bolsista de Iniciação Científica do projeto "O escritor e seus múltiplos: migrações", com apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia, sob orientação da profª. drª. Evelina de Carvalho Sá Hoisel.