

Luís Eustáquio Soares

**América Latina, Literatura e Política**  
abordagens transdisciplinares



# **América Latina, Literatura e Política**

abordagens transdisciplinares

**Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)**  
**Av. Fernando Ferrari - 514 - Campus de Goiabeiras**  
**CEP 29 075 910 - Vitória – Espírito Santo, Brasil**  
**Tel.: +55 (27) 4009-7852 - E-mail: edufes@ufes.br**  
**www.edufes.ufes.br**

**Reitor** | Reinaldo Centoducatte

**Vice-Reitora** | Maria Aparecida Santos Corrêa Barreto

**Superintendente de Cultura e Comunicação** | Ruth de Cássia dos Reis

**Secretário de Cultura** | Orlando Lopes Albertino

**Coordenador da Edufes** | Washington Romão dos Santos

#### **Conselho Editorial**

Cleonara Maria Schwartz, Eneida Maria Souza Mendonça, Giancarlo Guizzardi, Gilvan Ventura da Silva, Glícia Vieira dos Santos, José Armínio Ferreira, Maria Helena Costa Amorim, Sandra Soares Della Fonte, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro.

**Revisão de Texto** | Fernanda Scopel Falcão

**Projeto Gráfico: Capa e Diagramação** | Anaise Perrone

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

S676a

Soares, Luís Eustáquio.

América Latina, literatura e política : abordagens  
transdisciplinares / Luís Eustáquio Soares. - Vitória : EDUFES, 2013.  
183 p. : il.

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7772-141-2

1. Literatura latino-americana - História e crítica. 2. Literatura  
brasileira - História e crítica. 3. Literatura - História e crítica. 4.  
Modernismo (Literatura). I. Título.

CDU: 821.09

---

Luís Eustáquio Soares

# **América Latina, Literatura e Política**

abordagens transdisciplinares



Vitória • 2013



## SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO .....	07
CAPÍTULO I	
A AMÉRICA LATINA NA LITERATURA	
O jogo da amarelinha, de Julio Cortázar, o fim-começo da aventura literária.....	17
Barroco, Surrealismo e miscigenação na América Latina: água de um mesmo rio .....	55
CAPÍTULO II	
O BRASIL NOS SERTÕES DA LITERATURA	
Graciliano Ramos: um diálogo antimoderno com a modernidade .....	81
A hora da estrela, de Clarice Lispector – Macabéa, Dom Quixote da fome.....	93
João Gilberto Noll e o céu aberto do niilismo contemporâneo.....	119
O corpo barroco de Grande Sertão: veredas, de João Guimarães Rosa, a traição a-Deus.....	125
CAPÍTULO III	
A LITERATURA NO MUNDO E O MUNDO NA LITERATURA	
Mimesis, alteridade e pobreza.....	143
O que é a literatura? Literatura, experimentação e engajamento – a carta do amor louco .....	167



## APRESENTAÇÃO

Este livro é um, três e muitos.

É um, por razões óbvias, porque, tal como se faz mostrar, sem mais nem menos, é este livro: aberto ponto final.

É três porque propõe contemplar os três principais temas sobre os quais me debrucei – como pesquisador, ensaísta e docente – nos últimos, pelo menos, dez anos: o tema da literatura e/ou da cultura latino-americana; o da literatura ou da cultura brasileira; e o da pesquisa/reflexão conceitual sobre literatura e Teoria da Literatura/Literatura Comparada.

São, por sua vez, muitos outros livros porque a metodologia utilizada ignora fronteiras disciplinares e tem o múltiplo como vocação analítica, razão pela qual é também um livro sobre a produção/invenção da modernidade; sobre o modernismo cultural-literário; sobre alteridade; sobre o Barroco, o Surrealismo, a Historiografia literária; e antes de tudo sobre o longo presente moderno/modernista/contemporâneo que produzimos, no qual e através do qual as textualidades literárias (em poesia, em prosa e em abertas formas híbridas) não param de se inscrever, ora como resistência, ora como submissão, ora como singulares alternativas, linhas de fuga que são, na verdade, o tema recorrente em todos os ensaios aqui apresentados.



E linhas de fuga porque todos os ensaísticos enfoques têm a América Latina ou a periferia do sistema-mundo como ponto de referência teórica, estético-experimental, existencial, o que não quer dizer que sejamos um romântico fora em relação às práticas teóricas e às mais diversas possibilidades experimentais de produzir criação literária, *vis-à-vis* aos centros do sistema-mundo, embora seja preciso ser dito com todas as letras: nossa experiência literária periférica produziu e produz potências criativas que fizeram emergir uma produção estética moderna/modernista/contemporânea que pode e deve ser analisada como um fora em relação às experiências literárias canônicas da Europa e dos Estados Unidos.

Esse argumento não é nem excepcional e muito menos absurdo. Parte simplesmente da evidência de que nossa trágica experiência de colonizados nos coloca em singular posição existencial/ética/estética/social (como produtores de arte, mas não apenas), a qual nos torna aptos a inscrever outro desejo de mundos, potencialmente crítico e alternativo em relação às pulsões universalistas eurocêntricas, seja sob o ponto de vista da criação literária, seja sob o ponto de vista da produção/recepção teórica.

Claro que essa posição mencionada não nos coloca em situação minimamente favorável e muito menos é garantia de nada. Pelo contrário: nossa história de colonizados inscreve uma experiência única, singular, crítica e alternativa ao sistema-mundo, desde que partamos dessa experiência, desdobrando-a e metamorfoseando-a em complexidade e multiplicidade de vozes singulares, insubmissas, o que nem sempre ocorre, especialmente por causa das intrincadas divisões de classe, étnica, de gênero e epistemológicas existentes em todos os lugares e antes de tudo nas periferias – divisões que são construídas e exploradas sem cessar como mecanismos de submissão, sujeição e cooptação, através, por exemplo, de nossas instituições educacionais, de pesquisa, jurídicas,

políticas, todas fortemente marcadas e demarcadas por valores supostamente universais, racionais e neutros, mas que no geral são enclaves estratégicos do sistema de dominação internacional.

Os textos deste livro, cada qual com suas especificidades, ensaiam o ponto de vista latino-americano, como desejo/realização literária de outro mundo, razão pela qual são antes de tudo políticos, pois partem do nosso lugar na *polis* do sistema-mundo, a fim de, não menos politicamente, pensar e teorizar sobre a produção de alguns autores latino-americanos, escolhidos em função das formas singulares de suas produções literárias – e singulares tendo vista a maneira como responderam criativamente a alguns dos dilemas e desafios de nossa situação de povos colonizados, como a nossa relação com a cultura letrada ou a crise desta em face do advento de uma civilização da e para a imagem em movimento, sobretudo tendo em vista o advento da televisão a partir de 1924; como as intrincadas relações de poder entre norte-sul e entre os mais diversos segmentos de classe no interior do sul e suas patéticas relações de *reificação* com o capital simbólico, cultural e econômico da metrópole da ocasião; como o surgimento da cultura de massa ou como a perturbadora racionalidade de boa parte de nossa população, sobretudo as rurais e interioranas, as quais, não obstante parecerem ser pré-modernas, são ou podem ser um importante ponto de inflexão crítico-criativo em relação às racionalidades dominantes da modernidade-mundo.

Em face de tantos tópicos político-sociais, não significa que a literatura não tenha a sua própria autonomia e que, portanto, ela deva, na periferia do sistema-mundo, representar e produzir as relações de poder entre norte e sul ou inscrever o drama vivido por nossas abandonadas populações. Os ensaios deste livro partem da premissa da autonomia da série literária, embora ao mesmo tempo assumam que essa autonomia detém tanto mais potência criativa quanto mais se apresente como

singularidade estético-expressiva em relação a outras obras literárias da modernidade-mundo, o chamado cânone; assim como em relação às formas como tais ou quais obras latino-americanas inscreveram-se como uma complexa possibilidade experimental para e em face da modernidade-mundo: linhas de fora.

Autonomia não significa, assim, alheamento em face do mundo e da vida. Pelo contrário, autonomia literária constitui-se sempre em relação com algo do mundo, sem precisar representá-lo ou reproduzi-lo, situações em que a autonomia não seria, obviamente, autonomia. É, portanto, investigando a autonomia de algumas obras da literatura latino-americana, em face de seu entorno político-social e em face da própria história da modernidade-mundo, que, **no primeiro capítulo deste livro**, aparece o ensaio intitulado “O jogo da amarelinha, de Cortázar, o fim-começo da aventura literária”.

O mencionado texto enfoca o mais conhecido romance do escritor argentino, Julio Cortázar, *Rayuela* (1963), argumentando que a alta potência experimental desta obra de Cortázar (seu hermetismo e o próprio jogo que ela propõe) constitui uma criativa resposta latino-americana, para não dizer transcultural, em relação à crise da cultura letrada e, mais que isso, em relação à crise do que se convencionou chamar de humanismo ocidental, constituído a partir do arquivo de experiências humanas que a cultura letrada cultivou e potenciou.

Dialogando com textos e livros como *Cartas sobre o humanismo* (1946), de Martin Heidegger, *Regras para um parque humano*, de Peter Storterdijk (1999), *Paixões* (1995), de Jacques Derrida, *Literatura e Sociedade*, de Antonio Candido, o ensaio em questão analisa detidamente como Julio Cortázar ficcionaliza, em *Rayuela*, “o jogo de amarelinha” que tem sido a invenção do humano no animal humano, ao mesmo tempo em que reinventa o próprio jogo, ou o próprio humano no humano, através da abertura sem fim do jogo à alteridade do humano

no letrado animal humano, cujo esgotado jogo não dá mais conta – se é que deu algum dia – de produzir a ficção real do humano apto a enfrentar os desafios que o peso metafísico que o letrado e eurocêntrico animal humano impôs à vida na Terra, com iminente fim da espécie, em face da barbárie generalizada que assola a atual fase civilizatória.

Ainda no contexto latino-americano e tendo como epicentro sísmico Cuba do poeta José Lezama Lima, o segundo ensaio deste livro, “Barroco, Surrealismo e miscigenação na América Latina, água de um mesmo rio”, analisa o livro lezâmico *La expresión americana* (1957), para, em seguida, enfocar a potência insubmissa e revolucionária de personagens considerados inexpressivos por nossa deplorável história oficial, como o peruano índio Kondori e o brasileiro Aleijadinho, através dos quais a arte barroca latino-americana projetou-nos como o lugar por excelência do Renascimento do Ocidente, embora um renascimento já não simplesmente europeu ou ocidental, porque miscigenado pelo barroquismo de um devir povos, como um possível e utópico devir outro para América Latina e para o mundo – pós-ocidental.

Ainda nesse ensaio discorro sobre como o Surrealismo latino-americano incorporou os desafios desse legado miscigenado Barroco, elevando-o à escala de uma potência de partículas cosmológicas, tal que o desafio da miscigenação já não é mais apenas étnico-cultural, uma vez que passa a ser também a miscigenação entre o passado e o futuro, entre o humano e a máquina, entre a Terra e o cosmos. Tudo como água de um mesmo rio: o plutônico rio barraco miscigenado e surrealista latino-americano, que é tanto mais si mesmo, quanto mais é outro, para brincar com um conhecido poema de Arthur Rimbaud.

**No segundo capítulo deste livro**, o enfoque passa a centrar-se na literatura brasileira, especialmente nas obras dos escritores Graciliano Ramos, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa

e João Gilberto Noll, escolhidos porque os quatro autores – Graciliano Ramos, com o conjunto de seus romances; Guimarães Rosa, com, antes de tudo, *Grande Sertão: veredas* (1956); Clarice Lispector, com *A hora da estrela* (1988); João Gilberto Noll, com alguns de seus principais romances – aqui analisados produziram uma ficção em que o devir sertões ou a linha de fuga de Canudos do povo brasileiro foi autonomamente narrado, com a potência de uma ficcional matéria não formada de fazer-se como ao mesmo tempo moderno e não moderno, ocidental e não ocidental, letrado e não letrado, brasileiro, universal.

Por sua vez, **no último capítulo deste livro**, o enfoque não mais se inscreverá nessa ou naquela obra literária, pois se tornou conceitual, razão pela qual o primeiro ensaio, intitulado “*Mimesis*, alteridade e pobreza”, discorrerá sobre a questão da representação literário-cultural num contexto como o latino-americano - ou o da periferia do sistema-mundo. O argumento principal desse ensaio é o de que um conceito tão importante como o de *mimesis* não pode ser pensado de forma maniqueísta, ora se inscrevendo no campo de uma concepção da literatura fundada em elementos externos à obra, ora sendo execrado em proveito de uma concepção imanente do texto literário, como – no extremo – absoluta autonomia em relação ao mundo exterior.

Entre um polo e outro, defendo nesse ensaio que autonomia é relação entre heterogêneos, entre o livro e o mundo, tal que a dimensão política avulta em importância, pois que é ela que inscreverá o desequilíbrio do pêndulo entre um lado e outro, o lado da obra e o lado do mundo, tal que um lado se complexifica com outro, sem oposição, considerando antes de tudo o trem descarrilado sobre o qual viajamos, como latino-americanos, como ocidentais, como coparticipantes da modernidade-mundo, razão pela qual o desequilíbrio, para usar uma ideia do historiador americano Howard Zinn, é sempre a condição da singularidade, seja para a obra literária, seja para

o mundo, a única que nos instiga e instigará a pular ou mesmo a cair do trem do progresso sem fim de nossa bárbara história de guerras, fomes, desprezos e indiferenças, situação em que podemos realmente nos inventar, no livro e na vida.

Por fim, o último ensaio deste livro (intitulado “O que é literatura? Literatura, experimentação e engajamento – a carta do amor louco”), como não poderia deixar de ser, é uma posição pessoal sobre o conceito de literatura, motivo pelo qual expõe sem receios juízos de valores estéticos e arrisca um argumento sobre o que seja o texto literário, em sua potência e devir.

Evitando ou mesmo me posicionando criticamente em relação a tautológicas frases do tipo: “O compromisso da literatura é com ela mesma” ou “Não há arte revolucionária sem forma revolucionária”, nesse ensaio defendo uma nítida diferença entre belas-letas e literatura, tal que esta começa quando aquelas decaem em função da emergência, na modernidade-mundo, de uma perspectiva laica, e tanto mais laica quanto mais cheia de vozes mundanas, não transcendentais, que são as vozes do devir povo, como dissonância polifônica.

Tendo em vista esse argumento inicial, sustento que arte revolucionária – porque marcada por alta voltagem experimental – de forma alguma se opõe a uma perspectiva de engajamento político-social, uma vez que a experimentação é o resultado de um devir laico no interior da modernidade-mundo: devir que nasceu engajado no desafio revolucionário de mudar valores, instituições e relações opressoras de poder, de modo que a experimentação só é possível para valer se tiver uma visceral relação ou compromisso coletivo de mudar o destino religioso, fundamentalista e ideológico inscrito no coração de toda forma de opressão, seja de classe, seja étnica, seja de gênero; ou qualquer outra.

Dialogando com *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, sustento que a carta do amor louco, a que o personagem Dom Quixote, sem estabelecer o remetente, pede a Sancho Pança para

entregar à sua amada, Dulcineia Del Toboso, é a encarnação viva da literatura, como carta de amor igualmente sem remetentes, posto que engajada na laica experimentação de fazer-se como multiplicidade polifônica do devir povo, cujo endereço não existe porque habita todos os lugares, misturando perfis e orquestrando vozes, no tumulto da ficção.

CAPÍTULO I

# **América latina na literatura**





## **O Jogo da amarelinha, de Cortázar, o fim-começo da aventura literária**

### **1. O excesso adiposo de nós para a gente mesmo**

Publicado em 1963, *O jogo da amarelinha*, de Julio Cortázar, é contemporâneo de uma perturbação que não começou na década de sessenta, do século passado, e nem mesmo se inscreve, simplesmente, no interior deste último, ou naquilo que pudéssemos chamar de modernidade – quer venhamos a situá-la a partir da Revolução Francesa de 1789, quer a inscrevamos nos começos da aventura expansionista europeia, ou a partir da Segunda Revolução Industrial –, uma vez que a contemporaneidade do mais conhecido romance do escritor argentino provém paradoxalmente de sua extemporaneidade, do fato de ser uma narrativa fora de época, anacrônica, embora seja visceralmente atual, porque dialoga absurdamente com os exteriores e os interiores de um declínio caro à segunda metade do século XX: o da escrita, como referência mitológica para inscrição tatuada de subjetividades coletivas e individuais e, por extensão, o da metafísica do humano, derivada da herança euro-ocidental, *habitat* – via narrativas tecidas e entretecidas pelo registro escrito, como a da Bíblia, a da filosofia grega, a da jurisprudência romana, a do Iluminismo – daquilo, enfim, que se convencionou chamar de metafísica das humanidades

ocidentais, com sua racionalidade cristã, aristocrática, clerical, letrada, estatal, palaciana, marcas “indelévels” que se espalharam pelo corpo do humano, como a escrita sobre a pauta vazia.

O jogo da amarelinha é a metáfora, a teia de aranha que inscreve os dois eixos acima, o da atemporalidade e o da historicidade da narrativa, ressaltando que o dado atemporal tem a ver com as questões ontológicas que sempre tocaram a humanidade (quem somos? De onde viemos? Somos livres para gestar nosso próprio destino?, entre outras), as quais estão relacionadas, basicamente, com o tipo, ou o biotipo de humanos que queremos para nós mesmos.

Nesse sentido, a dimensão atemporal está implicada com o próprio projeto humano, entendido como projeto sempre aberto e que parta da consciência laica (mesmo que esta consciência tenha influxos religiosos) de que nós, humanos, não estamos prontos e que, portanto, “somos feitos”, de modo que é preciso averiguar as narrativas, as estruturas, os imaginários, as paixões e obsessões que nos têm preparado para sermos o que temos sido, momento em que entramos no segundo dado, o temporal, pois passar a refletir, a olhar, para as instituições sociais (perguntando-nos o motivo pelo qual elas têm nos tornado mais justos, mais solidários, mais livres, ou, por outro lado, mais prisioneiros de nossos desejos primários e narcisistas por poder, por dominação afetiva, econômica, cultural) constitui um modo de nos ver através do prisma histórico ou temporal, uma vez que nos convoca para percepção de que são as estruturas de nossa época, com suas infraestruturas produtivas e comunicativas, com suas tecnologias, com seus valores que têm nos feito o que, hoje, nos mostramos ser, para além de toda transcendência – embora fosse mais acertado dizer “para quem” –, já que temos sido o que o nosso mundo se nos revela, de modo que se existe fome, opressão, violências simbólicas e materiais, guerras, injustiças de toda sorte é porque

estamos dando uma direção inadequada para as instituições contemporâneas.

Sob o ponto de vista metodológico, este ensaio não pretende cristalizar a dimensão atemporal e a temporal, como se fossem dimensões distintas, como se tivesse algo em nós que fosse literalmente atemporal e algo que fosse exclusivamente histórico e cultural. Neste ensaio haverá também um jogo entre essas duas dimensões, sabendo de antemão que elas se entrelaçaram de tal maneira que fica impossível definir territórios e limites para uma ou para outra, embora reconheça que o que aqui está sendo chamado de atemporal significa simplesmente o eterno retorno dos desafios e das expectativas que sempre nos afetaram, independente das conjunturas técnico-históricas, como as que se relacionam com a justiça, o mal, a liberdade, a alegria, a dignidade, a criação, o sofrimento, a paz, a guerra, o genocídio.

No caso do romance de Cortázar, *O jogo da amarelinha*, a dimensão atemporal está presente na medida mesma em que o desafio ou a impossibilidade da liberdade, da justiça, do amor, da dignidade, da alegria, do mal, da loucura, entre outros, constituem verdadeiros personagens temáticos da narrativa, do começo ao fim.

Por outro lado, a dimensão temporal da narrativa deriva do fato de que há, no texto de Cortázar, uma espécie de consciência agônica de que a cenografia a partir da qual, ou dentro da qual, tínhamos nos acostumado a administrar (em forma de embates, de experiências afins, de contradições) as nossas demandas “atemporais” não constitui mais o cenário em que vivemos, de modo que não é mais possível levar adiante os desafios de sempre, como os da justiça, os da igualdade, os da liberdade, se insistirmos no paradigma dentro do qual nos acostumamos a viver, ou pelo menos se apenas partirmos dele.

E que paradigma é esse e qual o outro que se anuncia? Claro está que o paradigma, digamos, emparedado é aquele dentro

do qual a sociedade ocidental tem se norteado, pelo menos desde a Grécia Clássica, que é o que se inscreve na escrita, o que parte da escrita, não apenas entendida como um meio de comunicação, uma maneira de expressar-nos e de nos fazermos públicos, pela circulação de nossas ideias e afetos, mas antes de tudo da escrita como uma forma de disciplinar e de domesticar o humano, de formá-lo para certo tipo de pensamento, para uma determinada dimensão estética, como suporte a partir do qual temos nos debruçado sobre a liberdade, a justiça, a criação, a igualdade, a alegria, para os motivos, enfim, que nos fazem viver, desde sempre.

Esse paradigma, o da escrita, tem o nome de Humanismo e foi dentro dele que as instituições sociais do Ocidente (para não dizer planetárias, por imposição) foram sendo montadas, principalmente as instituições formadoras das demais (ou que até então se posicionavam como formadoras das demais), como a jurídica, a científica e a cultural<sup>1</sup>.

Este ensaio, portanto, analisará *O jogo da amarelinha* como uma narrativa (escrita, ressalto o óbvio) que experimenta, em si mesma, os seus próprios limites, em face de uma sociedade midiática que tem o rádio e a televisão como meios a um tempo de expressão do público e também de definição de posturas, configurando um novo regime, ou paradigma, a partir do qual o embate das questões “atemporais” encontram um novo cenário afetivo, crítico, infraestrutural, ou infra(supra)estrutural.

Trata-se de uma narrativa que aprofunda a agonia da escrita, através mesmo da ideia ou proposta de jogo, do jogo de estar dentro e de estar fora, de estar dentro da escrita, e de transbordá-la, de territorializá-la para melhor desterritorializá-la, embora, no romance, o lançar-se para fora ocorra a partir de uma paixão pela escrita, uma paixão e um ódio simultâneos, de modo que é experimentando-a até o impossível, dobrando-a e a desdobrando, num só tempo, que o salto para outra dimensão se delinea, o que equivale a dizer que é mergulhando nos abismos

da escrita, nos traçados do jogo da amarelinha, alegoria para a própria escrita, que o fora do jogo, do jogo mesmo da escrita, e portanto do jogo do humanismo, da cultura humanista clássica, grafocêntrica, também se configura.

Assim, é no interior desse jogo, dentro mesmo da escrita, que o que aqui estou chamando de dimensão atemporal e temporal correm outro risco, o de sairmos de ambas para outra, não uma terceira, mas outra, que é a de um devir não humano dentro do humano, ou simplesmente a de um devir que representa o fim do humano, através da emersão da besta humana, jogo de limites capaz não só de inviabilizar de vez o humano, enlouquecendo-o e o extinguindo definitivamente, através da vitória da besta, no humano, da besta humana, do monstro humano, como também ampliar a compreensão do humano, alargá-lo para outros centros, outros traçados, reinventando-o.

Assim, da mesma forma que o jogo infantil, o da amarelinha, é na brincadeira de lançar a pedra sobre uma escala numérica ascendente, dentro de uma série de retângulos desenhados no chão, para, em seguida, ir saltitando entre os riscos retangulares, sem deixar a pedra cair fora deles, ao mesmo tempo em que também não se deve pisar fora deles, é nessa brincadeira que os dois eixos acima emergem, o de estar dentro e o de estar fora do traçado preestabelecido; o de estar dentro do tempo e do espaço humanos, sobretudo em suas dimensões cotidianas, e o risco de pisar em outros abismos, no susto de mundo que de repente se encontra fora da pauta, fora dos retângulos, nos obrigando a novos equilíbrios, embora esse susto não seja ou esteja localizado para fora dos traçados do jogo, mas dentro, porque a questão que toca não é a de errar os passos, queimar a linha, saltar para fora do jogo, mas, diversamente, a de acertar os passos, lançar a pedra para dentro dos retângulos, porque, de algum modo, o absurdo do mundo reside no próprio mundo que fabricamos, no mundo humano que tecemos, em seus traçados mitológicos atemporal e histórico, com a sua

rede de pontos ou nós de acontecimentos memoráveis, de monumentos da narrativa humana antropomórfica, que fecha o círculo do jogo sobre nós mesmos, transformando os acertos do jogo em pesadelos surrealistas de nós mesmos, um excesso adiposo e narcísico da espécie humana, dentro dela mesma, nos jogos de amarelinhas nos quais lançamos as pedras dos nossos desacertos, quanto mais acertamos e nos fechamos em nossa epopeia cultural humana, quanto mais somos e nos fazemos antropocêntricos, palavra esfíngica e edípica que, da sua abstração mesma, projeta o devir da metafísica de ser gente, de sermos humanos, humanidade, povos, culturas, sonhos dentro de nosso sonho narcísico.

Não significa que o eixo atemporal da narrativa de Cortázar seja o contrário do histórico, porque o que está em jogo, no jogo da amarelinha do antropomorfismo humano, é exatamente a continuidade do antes no depois, a extensão progressiva dos saltos dentro dos retângulos, sendo que tanto o sujeito da ação, a criança que procura saltitar dentro dos retângulos, quanto o objeto do desejo, a pedra a ser lançada e apanhada, tanto um como o outro precisam estar dentro dos traçados geométricos do chão, embora, diga-se de passagem, seja muito difícil manter esse duplo acerto, o do sujeito da ação, a criança lançando a pedra, e o do objeto da ação, a pedra caindo dentro dos retângulos, sem resvalar para fora, constituindo essa dificuldade do jogo, metáfora do jogo mitológico e histórico humanos, a brecha de uma esperança cronópica, porque se o jogo fosse fácil, se o espelho e o seu reflexo, a convergência entre o atemporal e o histórico, estivessem garantidos, aí sim a tragédia seria paralisante, e da pior forma possível, pois que, de tão colados em nós mesmos, já nem nos perceberíamos a nós, tampouco o outro ou outros, apenas percebidos ou intuídos, por meio de nossos desacertos, em torno de nós mesmos.

No entanto, dentro do absurdo do jogo, de jogarmos a nós mesmos, há sempre uma tendência de o sujeito ser

manietado pelo objeto do desejo, embora este não passe do espelho invertido daquele. De qualquer forma, no jogo de cartas marcadas, de nós para a gente, há uma sequência de antecedentes e consequentes na qual o sujeito da brincadeira primeiro precisa acertar o alvo para, em seguida, lançar-se na aventura de saltitar entre os retângulos, sem pisar na linha ou fora dela. Daí porque, insisto, o atemporal e o temporal não sejam antinômicos, mas dimensões de um mesmo foco: a aventura humana, a continuidade de seu antes no agora e no depois, a dialética ritmada entre o sujeito e objeto, entre o que temos sido e o que tentamos continuar sendo. Eis um jogo em *O jogo da Amarelinha*.

Entre a instância das origens mitológicas, a atemporal, e a do devir histórico, espaço do jogo, de algum modo a metafísica já está dada, o jogo já é jogado, e tudo que venhamos a fazer se assemelha um pouco à perspectiva da mosca presa na teia de aranha. Se ficar o bicho come, se correr o bicho pega. Se se debater, desesperadamente, com a finalidade de sair do enroscamento da teia, mais a aranha lançará a sua fúria de fome contra a mosca.

Como estratégia, ficar estanque, imóvel, poderia adiar a morte, ao despistar a aranha. No entanto, fingindo-se de morta, a mosca também estaria apenas adiando a sua morte definitiva, e por razões óbvias, não poder se movimentar. Daí porque a ação e inação são igualmente duas razões suicidas, embora no começo da narrativa o protagonista Oliveira ainda preferisse a segunda, sob a forma da renúncia:

[...] Acreditar que a ação pode culminar ou que a soma das ações pode realmente equivaler a uma vida digna desse nome era uma ilusão de moralista. Mais valia renunciar, pois a renúncia à ação era o próprio protesto e não a sua máscara. [...] Além do mais, Oliveira considerava muito fútil e fácil misturar problemas históricos, como ser argentino ou esquimó, com problemas como o da ação ou o da renúncia. Já vivera o suficiente para suspeitar daquilo que, embora



esteja debaixo do nariz de todos, poucas vezes se percebe: o peso do sujeito na noção do objeto (CORTÁZAR, 1982, p. 14-15).

Dentro da trama do jogo já jogado, o peso do sujeito na noção do objeto, vale dizer, o peso da metafísica milenar da história humana, inscrita nos suportes simbólicos e materiais do planeta, seja este suporte a literatura, a poesia, a economia, o progresso, as identidades regionais, sexuais, operárias, enfim, o peso do devir humano sobre o próprio homem delinea, por si mesmo, a narrativa circular de um verdadeiro beco sem saída, o jogo especular, digo, espetacular, de nós para nós, embora Oliveira e a própria dinâmica linguageira de *O Jogo da Amarelinha* sejam uma tentativa fora do verbo, o do verbo do peso humano, de propor outros jogos.

Entretanto, mesmo procurando lançar os dados de seu impulso libidinal para fora da trama do jogo já jogado, há um mal-estar generalizado nos poros da narrativa de *O Jogo da Amarelinha*, uma sensação de não estar de todo dentro dos retângulos, das casas que temos herdado, seja essa casa a cultura erudita, seja a ordem política do mundo, seja a relação entre homem e mulher, entre amigos, e mesmo, ou, antes de tudo, a casa da linguagem, o que fica evidenciado pelo próprio movimento da leitura do romance, que vai pendulando entre um extremo e outro, entre capítulos que remetem o leitor ora para a última parte da narrativa, chamada de, sugestivamente, “De Outros Lados (capítulos prescindíveis)”, ora para a primeira parte, intitulada “Do Lado de Lá”, fazendo o leitor ir e vir até chegar numa outra parte da estrutura romanesca, a “Do Lado de Cá”, vale dizer, a do retângulo ou território geopolítico latino-americano, pois é o momento em que o protagonista, Horácio Oliveira, volta para Argentina, depois de ser “expatriado” do lado de lá, da Europa, de Paris, retângulo dentro do qual se pretende lançar a pedra, como se fora o objeto de desejo de uma história, a humana, que busca seu ponto de equilíbrio, a sua justificativa metafísica, a sua razão de ser, fundada, mitologicamente, na continuidade

do antes no depois, no atemporal humano/divino, dentro da história ou do tempo presente da narrativa.

Paris, nesse sentido, é esse lugar atemporal da narrativa humana, pelo menos da europeia, como matriz moderna de um projeto civilizador para a humanidade. E é somente nesse sentido que justifica afirmar que Oliveira foi expatriado, e não repatriado, já que a sua expulsão de Paris (por ter sido flagrado bebendo e supostamente transando com uma mendiga, numa passagem fabulosa da narrativa) configurou, no meu entendimento, o retorno ao lado de cá, mas de um cá que já não é simplesmente o lado latino-americano ou o da pátria mãe, a Argentina, mas outro, mais aquém em relação ao centro da atemporalidade metafísica do projeto civilizador europeu.

Oliveira, expatriado, deixa de andar em círculo, como Zumbi, em Paris, deixa de circular atemporalmente dentro do tempo civilizador europeu, para cair no chão do mundo, para aterrissar na história, com sua dinâmica que pode apontar para outras atemporalidades e outras histórias, denunciando o fracasso e o enfraquecimento do projeto aristocrático, letrado, europeu, para a espécie humana, como senha de um esforço humanizador do Ocidente (cuja capital é/foi Paris), transformada, a senha da cultura letrada, em mais uma via de acesso ao peso de nós sobre nós mesmos.

Há um momento da narrativa em que a relação dialógica entre o atemporal e o histórico é ilustrada por meio de um paralelismo entre os pintores Paul Klee e Mondrian, sendo que este representaria o atemporal e aquele o histórico. Trata-se de uma passagem na qual os personagens Etienne, Maga e Oliveira estão dialogando entre si. Vejamos:

— Olha um pouco o trabalho de Mondrian – dizia Etienne.  
– Diante dele, acabam os signos mágicos de um Klee. Klee jogava com o acaso, os benefícios da cultura. A sensibilidade pura pode ficar satisfeita com Mondrian, enquanto para Klee é preciso uma série de outras coisas.

Um requintado para requintados. Um chinês, na verdade. Em contrapartida, Mondrian pinta absoluto. Você se coloca diante da sua pintura, bem nu, sem nada na cabeça, e só pode ver uma de duas coisas: ver ou não ver. O prazer, as cócegas, as alusões, os terrores ou as delícias são coisas completamente desnecessárias.

— Você entende o que ele está dizendo? – perguntou a Maga. – Eu acho que está sendo injusto com Klee.

— A justiça ou a injustiça nada têm a ver com isso tudo – disse Oliveira, aborrecido. – O que ele está querendo dizer é outra coisa. Não procure ver logo uma questão pessoal.

— Mas para que está ele dizendo que todas essas coisas tão bonitas são desnecessárias na pintura de Mondrian?

— Ele queria apenas dizer, que, no fundo, uma pintura como a de Klee exige um diploma ès letres, ou pelo menos ès poésie, ao passo que Mondrian se conforma com que uma pessoa se mondrianize e isso já basta.

— Não é bem isso – retorquiu Etienne.

— Claro que é isso – insistiu Oliveira. – Segundo o que você diz, uma tela de Mondrian é autossuficiente. Ergo, precisa mais inocência do que da experiência. Estou falando de inocência edênica, não de estupidez. Veja bem que até sua metáfora sobre de estar nu diante do quadro cheira a pré-adamismo. Paradoxalmente, Klee é muito mais modesto porque exige a cumplicidade múltipla do espectador, não se bastando a si mesmo. No fundo, Klee é história e Mondrian é atemporalidade. E você morre pelo absoluto... quer que eu explique melhor? (CORTÁZAR, 1982, p. 33-34).

Considero esse fragmento da narrativa bastante importante para o encaminhamento que pretendo dar a esse ensaio, para o jogo da amarelinha entre o sujeito que escreve e a pedra argumentativa que quero lançar, embora, como autor suposto, prefira errar o alvo, de modo a permitir que, apesar de mim mesmo, outros argumentos venham à tona, para que o jogo de cartas marcadas adquira uma dimensão literal de marcar vincos e fendas sobre a pauta, fazendo-se escrita, escritura, rabiscos

irregulares, para além e para aquém das previsibilidades inscritas nas conveniências dos jogos já jogados.

Daí porque Oliveira insista neles, no fragmento citado, nos jogos já jogados, apesar das interrogações suspeitosas de Etienne e de Maga, posto que ambos questionem a insistência de seu argumento, o de que Klee é história e Modrian é atemporalidade, sendo que o primeiro, de algum modo, constitui a extensão do segundo e este, o segundo, é o verdadeiro acontecimento mitológico, porque não precisa ser entendido, mas intuído e vivido, como que a dizer, e dizendo efetivamente, que as origens cosmogônicas do devir humano falam por si, cabendo-nos, por osmose, experimentá-la, respirá-la, vivê-la, sem que sejam necessárias figuras, imagens retorcidas, alusões metafísicas, traços figurativos, como em Klee, visto que a abstração de Modrian vale por si mesma, diz tudo, em absoluto, como se estivesse recuperando o esqueleto desvisceralizado do jogo da amarelinha sobre o chão, rabiscos abstratos e retangulares a partir dos quais sujeitos e objetos, espelhos de espelhos, sejam reflexos deles mesmos, num círculo vicioso capaz de, por outro lado, projetar deslocamentos, irradiações imprevistas, como no caso do cronópio, personagem atemporal da obra cortazariana e que, em sua atemporalidade, inscreve, em sua etimologia mesma, e, portanto, no jogo já jogado entre o antes e o depois, uma outra coisa, uma outra lógica, a daquele que está drogado, viciado de *cronos*, de tempos, de temporalidades e que, nesse sentido, é capaz de refratar, dentro do jogo mesmo, o vício incontido de outros tempos, como os de Maga, como os de Etienne, com suas interrogações apontando para uma outra verdade, para outras histórias e atemporalidades, seja com Etienne, ressaltando que não é bem assim, face aos argumentos de Oliveira, seja com Maga, ao afirmar que Etienne estava sendo injusto com Klee e, portanto, com a história, como a querer dizer que existem, ou podem ser lidas, histórias outras em Klee.

Diante da emergência dessas histórias outras em Klee, gostaria de me deter um pouco na resposta formulada por Oliveira, à Maga, a de que esta não deveria levar os argumentos de Etienne como se fosse uma questão pessoal.

## **2. Do lado de cá: o destinatário sem endereço ou o sumiço da outridade**

Depois da morte de Rocamandour, o bebê de Maga, esta desaparece, abandona o quarto onde estava morando com Oliveira, e nada se sabe dela, apenas suspeitas sobre o seu destino, desde a de que tenha se matado, se jogado no Rio Sena, rio heraclitiano que corta, novamente como uma escrita, o centro atemporal da metafísica erudita do império humano ocidental, Paris, ou a de que tenha voltado para Montevidéu, para o seu lado de cá, ou ainda uma outra hipótese qualquer.

Com o desaparecimento de Maga, Oliveira encontra, no quarto, uma carta-diário, de Maga, cujo destinatário suposto seria Rocamandour, o seu bebê. Nela, na carta-diário, Maga (de modo um pouco semelhante à carta-poema que Drummond fez para o seu neto, Luiz Maurício) realiza um diálogo pedagógico fictício com Rocamandour, orientando-o principalmente sobre o tempo, no sentido metafísico de aprender com o tempo, constituindo, portanto, a carta, um verdadeiro diário pedagógico sobre o tempo, sobre o modo de vivê-lo, de estar dentro dele, de aproveitá-lo, embora Maga não saiba muito o que dizer sobre o temporal que o tempo pode trazer consigo, com sua cadeia indefinida e incessante de acontecimentos.

Acompanhemos um fragmento desse diálogo/monólogo fictício:

Há uma coisa que se chama tempo, Rocamandour, é como um bicho que anda e anda. Não te posso explicar porque ainda és muito pequeno, mas quero dizer que Horácio vai chegar dentro de momentos. Achas que devo deixar ele ler esta carta, para que também te escreva qualquer

coisa? Não, eu também não desejaria que outra pessoa lesse uma carta que fosse somente para mim. Um grande segredo entre os dois, Rocamandour. Já não choro mais, estou contente, mas é tão difícil entender as coisas, preciso de tanto tempo para entender um pouco tudo aquilo que Horácio e os outros compreendem tão depressa; mas eles, que tudo compreendem tão bem, não podem compreender nem a ti nem a mim, não compreendem que eu não posso te ter comigo, te dar de comer e mudar-te as fraldas, fazer-te dormir ou brincar, não compreendem e, na realidade, pouco se importam. Só eu, que tanto me importo, sei que não posso te ter comigo, sei que isso é muito ruim para nós dois, sei que tenho de estar sozinha com Horácio, viver com Horácio, quem sabe até quando, ajudando-o a procurar o que ele procura e que tu também procurarás, Rocamandour, porque serás um homem e também procurarás como um grande tolo (CORTÁZAR, 1982, p. 166-167).

Em relação a essa carta-diário de Maga, um dado nos chama a atenção de imediato: quem é o verdadeiro interlocutor da carta? Rocamandour, um bebê distante, impossibilitado de lê-la, seja por ser bebê, seja por estar doente, num hospital alhures? Ou Horácio, sendo o destinatário inicial, Rocamandour, apenas um pretexto para que Maga escreva suas perturbações afetivas para, e tendo em vista, o amado? Escreverá Maga para ela mesma, caso em que a carta não passará de um monólogo? Ou será que Maga escreve para todos, Rocamandour, Horácio e para ela mesma?

De alguma forma, considero que essa carta-diário de Maga constitui uma das chaves de leitura da narrativa, relevante principalmente em função dos argumentos aqui arrolados, o de que *O jogo da Amarelinha* inscreve uma encruzilhada metafísica duplamente agônica, justamente porque qualquer caminho que venhamos a tomar, qualquer escolha que venhamos a fazer, em termos de direção estaremos girando em círculo, reforçando ainda mais a agonia da crise, uma vez que escolher entre um caminho e outro implica defrontar-se com outra encruzilhada, que levará a uma outra, de modo que o jogo da narrativa vai

jogando de um tópico a outro, de um capítulo a outro, de um personagem a outro, entre encruzilhadas que levam a encruzilhadas, embora não se deixe de jogar nunca, já que não há como deixar de lado o jogo, escolha que seria, por si só, o horizonte de uma outra encruzilhada: a de morrer ou não?, o que não deixa de ser uma questão esfíngica da narrativa: morrer ou ficar louco?, visto que é assim que termina o capítulo 56, o capítulo final da narrativa diacrônica do romance, com o fim de Horácio, o protagonista, sem que possamos saber, com certeza, se morreu ou se ficou louco, conforme podemos deduzir do seguinte fragmento final desse capítulo: “[...] a melhor coisa a fazer, sem sombra de dúvida, teria sido inclinar-se um pouco fora e deixar-se cair, paf, acabou-se” (CORTÁZAR, 1982, p. 304).

De qualquer forma, uma encruzilhada, digamos, fundacional para a narrativa, porque é a que contém os afetos sistêmicos que provocarão o jogo sem fim de encruzilhadas, é exatamente a que é o foco deste ensaio, a dimensão atemporal e temporal do devir humano, este a que chamamos de humanismo, de cultura, de civilização, de história.

No jogo da dimensão atemporal – leia-se cosmogônica – e temporal do devir humano, o romance de Cortázar põe em cena um verdadeiro mal-estar da civilização, visto que inscreve o momento em que a dimensão temporal, a histórica, já não converge com a atemporal, deslocando-a, perturbando-a, emparedando-a em seu próprio jogo, qual seja, o de conceber o humanismo, a cultura humana, a partir do que podemos chamar de espírito europeu, o qual se inscreve, historicamente, no campo das belas letras, da escrita, da cultura erudita, da cidade letrada, para retomar um termo caro a Ángel Rama.

O fato é que a década de 60, a da publicação de *O jogo da amarelinha*, antecipa e encena, principalmente em função do advento da televisão, o decaimento da cultura grafocêntrica, base para o humanismo europeu-planetário, de modo que esta dimensão temporal, a da civilização da escrita, já não converge,

tranquilamente, com a atemporalidade greco-romana, base de seu passado mítico, porque outras vozes vêm embaralhar o sistema da encruzilhada atemporalidade/temporalidade grafocêntricas do humanismo europeu: a de Maga, a de Rocamandour, seu filho morto, a daqueles sujeitos sociais que, embora fossem objeto de representação da cultura letrada, não participaram/participam efetivamente dela.

E é no epicentro dessa crise histórica, a da cultura letrada, que o romance de Cortázar vem à tona, momento em que a carta do humanismo letrado já não consegue falar para um interlocutor ideal, coletivo e/ou individual, em função da emergência da sociedade do espetáculo, da Indústria Cultural, com o rádio e principalmente a televisão tomando o lugar mítico da letra, deixando-a órfã de cosmogonia e de razão histórica<sup>2</sup>.

Para mim, *O Jogo da Amarelinha* constitui uma narrativa que se inscreve na bifurcação mencionada, sendo, por isso mesmo, uma ficção que se abisma com a orfandade da própria ficção escrita, daí porque o destinatário pode ser indefinidamente deslocado, de um nome para outro, porque o fundo cultural que justificaria a assinatura implícita de um destinatário, de um interlocutor, também ele sofre, como Rocamandour, de uma doença letal e inominável, que o mata sem saber o motivo, senão que morre de um mal, o de existir, assim como morre também, de existir, ou de resistir, melhor dizendo, a cultura letrada.

Eis porque o verdadeiro interlocutor da carta de Maga, se assim pode ser dito, é a própria cultura letrada, assim como a narrativa mesma de *O Jogo da Amarelinha* constitui, em crise, uma espécie de resistência de uma ficção da e na carta maior, a do projeto humanista letrado, dentro do qual, desse jogo (o de lançar a pedra dos saberes, do legado humano, do antes para depois, do atemporal para o temporal), o presente histórico, 1963, não mais se inscreve, porque constitui já o cenário de outro jogo, o das novas mídias, com sua cartografia de ícones, a convocar outra versão de atemporalidade e de temporalidade.



Daí porque há uma crise geral nessa carta, uma crise que atinge tanto o remetente quanto o destinatário, que os implode e os explode ao mesmo tempo, de modo que já não é possível saber quem é quem, se Lúcia que a escreve, ou o seu outro nome, fictício, o nome de batismo recebido do Clube da Serpente, Maga, esse nome esotérico, de uma alquimista que, de algum modo, realiza um projeto inverso, da dos alquimistas de todos os tempos, visto que já não é o de encontrar a pedra filosofal, a pílula de ouro da alquimia chinesa, a juventude eterna, mas um outro, talvez o de transformar o outro, ou mais especialmente o projeto do ouro em projeto de bijuteria, capaz de frequentar o corpo de qualquer um, desde que aceite ocupar o lugar transitório e circunstancial de destinatário ou/e de remetente da carta, desde que se permita descolar e escorregar de ficção a ficção, de Horácio, ou o poeta latino (o da Época de Ouro da literatura latina, Quintino Horácio Flaco, 65-8 a.C.), para Oliveira, sendo ao mesmo tempo Horácio Oliveira, o protagonista da narrativa, o qual, da Época de Ouro da literatura latina, assim como Maga em relação a Lúcia, venha a ser também uma espécie de bijuteria, simulacro de um outro, de Horácio Flaco, fazendo-se como um outro Horácio, mais fraco – criando um trocadilho – que o Flaco, porque fora/dentro da época de ouro da escrita.

Nesse sentido, dentro dessa crise geral da carta, todos os personagens podem ser interpretados como bijuteria da letra, da ficção, da metafísica da tradição cultural da escrita, de tal maneira que Morelli talvez fosse a bijuteria de Cortázar, e vice-versa, que Ossip fosse a bijuteria do poeta russo Ossip Mandelshtam, esse fabuloso poeta testemunha da história, que morreu num campo de concentração na União Soviética, em 1938. Ou será que Ossip é simplesmente o outro nome, a bijuteria de Gregorovius, esse personagem exilado da Europa oriental, cuja mãe é muitas mães, que gostava de inventar mães para si?

A crise da carta, ou na carta, põe todos em xeque, a própria

existência do Clube da Serpente, e torna todos *bijutarias* de todos, sem a presença mítica de uma figura arquetípica, platônica, ideal, uma vez que todos passam a ser simulacros de todos, como a indicar esse outro lugar, o dos novos meios, no qual tudo é simulacro de tudo, e tudo é dissimulação, imagem dissimulada, na sociedade do espetáculo.

A carta de Maga enfeitiça a todos, põe todos em xeque, transforma tudo em simulacro de simulacro, em reflexo invertido de um mundo que já não é ele mesmo, que virou metáfora de si mesmo, tendo tornado os referentes, os corpos subjetivos, humanos, de sua ficção, Oliveira, Lúcia, Gegerovius, Etienne, Wong, Morelli, Talita, Traveler, enfim, todos, em metáfora de metáfora, ficção de ficção, personagens de papel, impotentes para transbordar as bordas do livro, para alcançar o mundo, hipostasiar-se na história, engravidá-la de novos acontecimentos, ritmados pela escrita ficcional do livro, sendo personagens deles mesmos. Daí o excesso de livros dentro do livro, como a indicar que tudo ali é livro, que o livro de desdobra dentro do livro, porque não pode mais encontrar remetentes e destinatários fora do livro.

Bastante diferente, nesse sentido, da carta de Maga, constitui, por exemplo, as cartas do compositor francês Eric Satie<sup>3</sup>, o qual respondia as cartas de seus interlocutores sem lê-las, sem abri-las, pois simplesmente olhava o endereço e o nome do remetente, escrevia uma resposta imaginária, colocava a carta num envelope outro, com o seu nome no lugar do remetente, deslocando o lugar do nome do destinatário, com o seu respectivo endereço, e a despachava, sem problemas, conseguindo, ainda assim, uma comunicação afetiva com os seus interlocutores, os quais também talvez nem precisassem ler as respostas de Satie, dado que todos, afinal, ocupavam o mesmo território epistemológico, o mesmo mundo dos espelhos de letras, da metafísica da cultura do humanismo da e na escrita.

Por isso que, de algum modo, as respostas de Satie, independentemente de ter lido as cartas que as motivaram, eram sempre verossímeis, justamente porque o interlocutor que interessa, a cultura letrada, garantiria a comunicabilidade dos missivistas, já que, de algum modo, remetentes e destinatários se inscrevem dentro de um mesmo caudal cultural, o da letra, de modo que, para além do específico, o ambiente babélico a partir do qual falavam ecoaria os jeitos e trejeitos de uma mesma orquestração sonora, aquela que emana dos ritmos da mitologia milenar da escrita, a qual repassa(va), de geração a geração, os temas de interesse, a divisão dos gêneros, o relevante e o irrelevante, os modos factíveis e aconselháveis de dizer, ouvir e ver do e no mundo.

Por sua vez, a carta-diário de Maga, metonímia para a narrativa como um todo, situa-se no interior de um suporte cultural rasurado, para não dizer, moribundo, daí sua perturbação melancólica, derivada desse não se posicionar bem no campo da representação, multiplicando, assim, remetentes e destinatários, os engordando tanto, nesse efeito multiplicador, como o “Édipo muito gordo”, de Gilles Deleuze<sup>4</sup>, que a babel de outros destinatários e remetentes, situados em outra encruzilhada, nem a da cultura letrada, e nem a da que já se delineava, a da Indústria Cultural, dariam conta ou poderiam enfeixar, uma vez que esses outros remetentes e destinatários, ecoados na carta, dizem e se inscrevem antes da letra, ou, dizendo de outro modo, são os referentes esquecidos da letra, da escrita, da cultura letrada, aqueles em nome dos quais esta, utopicamente, pretendeu representar e/ou falar em nome de.

Assim, de tanto engordar, a carta de Maga finalmente transborda, mas de um modo surpreendente, pois que já não é o transbordamento do livro influenciando os destinos do mundo, do livro marcando o imaginário de uma geração ou de uma época, do livro hipostasiado na história, assim como também não é o transbordamento da escrita para a época da Indústria

Cultural, para a sua contemporaneidade, 1963, uma vez que esse transbordamento vai justamente ressaltar a assinatura ágrafa de remetentes e destinatários não autorizados, que ficaram de fora da cultura escrita, assim como estão de fora (como sujeitos, é claro) da cultura de massa, sendo literalmente a massa dessa cultura; são enfim os anacrônicos de todas as épocas, os sem lugar, sem endereço para receber as cartas de todas as promessas, de todas as épocas de ouro, sendo, tais destinatários, a própria Maga, o próprio Rocamandour, a mendiga do capítulo 36, os loucos mortos, jogados no frigorífico do Hospício, do capítulo 56, os próprios loucos e, por extensão, o lado de cá da narrativa, a América Latina, a Argentina, a periferia do mundo; aqueles a quem a antropologia costuma chamar de alteridade, e o livro, o *Jogo de Amarelinha*, designou de outridade.

A esse propósito, é bom salientar que o referente implícito de *O Jogo da Amarelinha*, ou um dos seus referentes utópicos, desejáveis, constitui exatamente a outridade, a escrita do, para o e com o outro, de modo que a crise da narrativa, sua dimensão de “escorpião encalacrado”<sup>5</sup>, para dialogar com Davi Arrigucci, reside justamente na impossibilidade de fazer-se no e para o outro, de delinear-se, ela mesma, como outridade, como escrita de outrem, em outrem, outrem.

*O Jogo da Amarelinha* constitui uma narrativa que ecoa os bastidores de uma trama, a da modernidade, na qual a promessa de emancipação humana, o fim da opressão, da injustiça, a democracia visceral, aquela que garantiria não apenas o direito, mas a expressividade de fato de todas as diferenças, a negroide, a homossexual, a periférica, a operária, a feminina, a ecológica, e outras que tais, enfim, a promessa de justiça para os injustiçados, essa promessa, que tem um de seus pontos fortes, por exemplo, na Revolução Francesa, com o ideal de liberdade, de fraternidade e de igualdade, ou, ainda, sua bíblia moderna n’*O Capital*, de Carl Marx, essa promessa

abandonada, vilipendiada, colonizada, objeto de demagogia é a que o romance de Julio Cortázar tenta expressar e, tentando dizê-la ficcionalmente, ao mesmo tempo acaba ficcionalizando a sua impossibilidade, seja no plano individual, seja no gregário, como sugere a seguinte passagem:

Assim, paradoxalmente, o cúmulo da solidão conduzia ao cúmulo do gregarismo, à grande solidão das companhias alheias, ao homem só na sala de espelhos e dos ecos. Todavia, pessoas como ele e tantas outras, que se aceitavam a si mesmas ou que se repetiam, mas conhecendo-se de perto, entravam sempre no pior paradoxo; estar talvez à beira da outridade e não poder alcançá-la. A verdadeira outridade feita de delicados contatos, de maravilhosos ajustes com o mundo, não podia ser cumprida por um só lado: a mão estendida deveria receber outra mão, vinda de fora, vinda do outro (CORTÁZAR, 1982, p. 90).

A leitura que proponho é exatamente esta, a de que, no plano da cultura letrada, do seu lugar de agente de promessa, a solidão e o gregarismo fazem parte de uma mesma sala de espelhos e de ecos, de modo que estaremos sempre sós, mesmo no meio da multidão, mesmo acompanhados, já que, para alcançar o outro lado da promessa, a outridade, o lado de fora da letra, seria necessário estender a mão para esse fora e, principalmente, tê-la, a mão desse fora, estendida para dentro ou em direção à promessa utópica, desencontro que a narrativa não para de expressar.

O momento da carta-diário de Maga representa um dado agônico desse desencontro. Daí ela dizer, num tom de lamento, na carta, ao destinatário suposto de sua carta (seu filho bebê, Rocamandour) que ninguém entenderia a mensagem da carta, de sua carta, assim como o próprio Rocamandour é incapaz de entender, de modo que o segredo íntimo da carta não deve ser compartilhado, porque Horácio e os amigos outros, os amigos do Clube da Serpente, Etienne, Ossip, Wong, Ronald, Babs, o clube dos letrados, não a entenderiam, nem a ela, nem

a Rocamandour, uma vez que todos eles tinham uma imagem negativa de Maga, a viam como alguém que não compreendia o mundo do clube, alguém incapaz de ler a carta, a promessa da cultura letrada; alguém que, embora tentasse, não conseguia estender a mão, do lado de fora que estava, para o lado de dentro do clube *very exclusive*.

Não é circunstancial, assim, que Horácio, um destinatário importante para a carta de amor de Maga, porque se trata, antes de tudo, de uma carta de amor, de uma outridade para outra, uma carta entre outridades, de mão a mão, daí ser de amor, enfim, não é casual que Horácio só tenha lido a carta de Maga quando ela já não estava mais presente, porque, após a morte de seu filho, ela abandonou o quarto onde morava com Horácio, de modo que, sem eles (sem Maga e Rocamandour), Horácio perderia os dois referentes imediatos da promessa de outridade, uma vez que já não poderia, sem eles, sequer esperar que alguém estendesse as mãos, o que, tendo em vista a narrativa, evidencia que a utopia da promessa da carta da cultura letrada já não poderia ser realizada, visto que seus destinatários, o lado de fora dessa cultura, já não existiam mais.

A partir desse momento, dos sumiços da outridade supostas (Rocamandour e Maga), Horácio vagueia, como zumbi, por Paris, chegando ao fundo do poço, já que levou às últimas consequências a busca do referente da promessa, o encontro com a outridade, momento em que, procurando Maga, à beira do Rio Sena, encontra-se com a mendiga Emmanuèle, o outro lado extremado da letra e da promessa, chafurdando-se no referente sujo desta, da promessa no rosto da mendiga:

Apertando o cigarro entre os lábios [...], achava graça que a mão de Emmanuèle, amigavelmente e no mais matter of fact possível, o estivesse desabotoando, e ao mesmo tempo poder pensar que o Obscuro talvez se tivesse metido na merda até o pescoço sem estar doente, sem ter absolutamente hidropsia, nada mais que desenhando uma figura pela qual seu mundo jamais lhe teria perdoado, sob

a forma de sentença ou lição; e que, de contrabando, havia cruzado a linha do tempo até chegar-nos misturada com a teoria, apenas um pormenor desagradável e penoso ao lado do diamante espantoso do panta rei, uma terapêutica bárbara que Hipócrates já condenara talvez por razões de higiene elementar, igualmente teria condenado que Emmanuèle se deitasse pouco a pouco sobre seu amigo embriagado e, com uma língua manchada de tanino, lhe lambesse humildemente o pau, segurando o seu compreensível abandono com os dedos e murmurando a linguagem que suscitam os gatos e as crianças de peito, completamente indiferente à meditação que ocorria um pouco mais acima, entregue a uma tarefa que pouco proveito lhe poderia dar [...] (CORTÁZAR, 1982, p. 187-188).

Nesse momento, Oliveira cruza a linha do tempo, estabelece um contato do antes com o depois, com a teoria, a linguagem letrada da promessa, e com o referente miserável, seu outro lado nada asséptico, no qual o Obscuro o lançava para dentro da merda. Esta, a merda, é o lugar da promessa, o lamaçal da outridade, e era o local da própria letra inscrita, como a marca de Caim, na testa de Oliveira. Daí, ao lambe seu pau, Emmanuèle ignorasse aquilo que sua outra cabeça, a de cima, a da metafísica da letra, pensasse, visto que interessa, agora, o encontro do baixo ventre da promessa com as vísceras de seu referente, na língua manchada de tanino de Emmanuèle, “diamante espantoso do panta rei”, de um rio heraclitiano em que sua fonte é também sua embocadura, seu começo é seu fim, abraço da promessa da letra com o seu extremo esquecimento, momento em que o céu se encontra com o inferno, daí a outra forma utópica, e infantil, de jogar o jogo da amarelinha, sem que este se transforme em jogo já jogado:

*O jogo da amarelinha* joga-se com uma pequena pedra que é preciso empurrar com a ponta do sapato. Ingredientes: uma calçada, uma pedrinha, um sapato e um belo desenho feito com giz, preferivelmente colorido. No alto, fica o Céu, em baixo a Terra, é muito difícil chegar com a pedrinha ao Céu, quase sempre se calcula mal, e a pedra sai do desenho.

Pouco a pouco, porém, vai-se adquirindo a habilidade necessária para salvar as diferentes casinhas (caracol, retângulo, fantasia, esta pouco usada) e um dia se aprende a sair da Terra e levar a pedrinha até o Céu, até entrar no Céu (Et tous nos amours, soluçou Emmanuèle de bruços); o pior é que, justamente nesse momento, quando ainda quase ninguém aprendeu a levar a pedra até o Céu, a infância acaba de repente e se chega nos romances, na angústia do divino foguete, na especulação de outro Céu ao qual também é necessário aprender a chegar (CORTÁZAR, 1982, p. 189).

Oliveira está no meio dessa outra especulação, pós-infância, aprendendo a chegar ao Céu que ela propõe, o de alcançar o referente de sua promessa, por isso, bêbado, chafurda com a miséria, forma de tentar fazer o encontro entre céu e terra, entre a metafísica da letra e a base esfíngica de sua pirâmide. No entanto, quando experimenta essa descida órfica aos infernos da outridade, a polícia da letra armada, com a sua função de evitar que o alto se encontre com o baixo, os surpreende, flagrando-os obscenamente, motivo que justifica seu retorno, seu repatriamento “Ao lado de cá”, vale dizer, à Argentina, uma vez que, tendo ousado tanto, já não poderia ficar na capital da letra especulativa, Paris, porque, sob o ponto de vista da assepsia demagógica da promessa, de duas uma: ou o jogo só é possível se já for jogado ou se for perdido, motivo que justifica o exílio, a punição, a expulsão da República platônica das letras, lugar da exemplaridade negativa de Emmanuèle e de todos outros colonizados, de todos os outros terceiros mundos das outridades, com suas mãos, no jogo já jogado, impedidas de gesticular o ritmo das conversações metafísicas, pois que fora do clube dos sujeitos das letras.

Daí porque o repatriamento de Oliveira, após ser flagrado transando com a mendiga, denuncia-o, mais do que nunca, como uma pessoa que não pertence ao clube dos letrados, por mais letrado que seja, por mais erudito que venha a ser, uma vez que é inadmissível, para a assepsia da letra, para as instituições inscritas no código da moral das letras armadas,



a polícia, a família, a igreja, o bom senso, a opinião, a moral e os bons costumes, enfim, é inadmissível que alguém da letra possa descer tanto, possa ousar estender as mãos tão fundo, no lugar dessa outra encruzilhada abismal, a da loucura da miséria, inscrita no rosto da mendiga, com a loucura da letra, representada e apresentada por Oliveira, o letrado que perdeu o referente, o destinatário de sua carta de amor, sua promessa de outriedade, a Maga, e, tendo perdido o referente, ficado louco, tornado significante solto, expatriado, visceral, miserável entre miseráveis.

Assim, após terem sido presos, a mendiga e Oliveira, a este restou o repatriamento, esse outro exílio às avessas, o retorno indesejado ao lado de cá da metrópole da letra, Paris, essa imensa metáfora<sup>6</sup>.

### **3. Paris, a imensa metrópole de fantasmas e/ou os girassóis nas linguagens**

Num capítulo de seu *La vuelta al día en ochenta mundos* (CORTÁZAR, 1990, p. 114-119), intitulado “Vuelta al día en el tercer mundo”, Cortázar, através de um informe feito por William Pepper, então diretor do Centro de Estudos e Investigações sobre a Infância (de uma instituição católica dos EUA), acentua, jogando com o gênero jornalístico, como que a deixar falar os atos dos fatos:

Nueva York, 22 de diciembre (A. F. P). Doscientos cincuenta mil niños muertos en Vietnam desde 1961, víctimas de la guerra. Más de setecientos cincuenta mil heridos, mutilados y quemados con napalm. Miles y miles de niños mueren de desnutrición y de enfermedades infecciosas en hospitales atestados y carentes del material necesario. Más de diez mil niños hacinados en orfanatos, privados de lo indispensable. Miles de niños sucumben en campos de refugiados, diezmados por la tuberculosis y el tifus. Y miles de niños abandonados vagabundean por las ciudades, obligados a la mendicidad (CORTÁZAR, 1990, p. 114).

Diante dessa realidade, a do terceiro mundo, na qual milhões e milhões de crianças sofrem toda sorte de privação, injustiças, desmandos, mutilações, fome, indiferenças, alguma coisa está fora dos eixos (para não dizer da ordem, lembrando a canção de Caetano Veloso), estando evidenciada a falência de uma humanidade que se esforça para fazer convergir a atemporalidade e a temporalidade de seu devir humanista, uma vez que tal esforço é, ele mesmo, de sua *libido dominandi*, a inscrição do catastrófico, círculo virtuoso e mitológico de um outro, vicioso e fascista: o das guerras de todos contra todos.

A mitologia arcádica, harmônica, equilibrada, clássica, cosmogônica, dos pastores greco-romanos, não converge com genocídios, com mendigos, com guerras, com holocausto, com crianças desnutridas, massacradas pelo peso humanista do mundo, com suas promessas não cumpridas, feitas e apropriadas para ludibriar e espalhar mais sofrimentos pelo mundo.

Nesse sentido, o próprio humanismo letrado europeu, com sua Revolução Burguesa, com sua promessa democrática de inclusão solidária das diferenças, enfim, esse humanismo, ele mesmo, passou a ser colonizado, tornado uma espécie de amortecedor social para aliviar e mascarar, aos olhos do sistema, a tragédia agônica dos seres vivos do planeta.

Muito dessa colonização das promessas do humanismo letrado europeu compõe o cenário epistemológico das representações da virtualidade moderna e pós-moderna, pois geralmente é em nome desse humanismo, ou a partir dele, que vemos o mundo, vendo, portanto, mal, porque, com a sua colonização demagógica, vemos para não ver, uma vez que de tanto falarmos em nome de, de tanto fazermos promessas de inclusão, de salvação, de libertação, já nada fazemos, e mesmo, por estarmos colonizados, nós mesmos, o mundo do humanismo letrado, nada podemos fazer a partir dele, ou tendo em vista especificamente ele, já que, dentro de sua dinâmica representativa, tudo que venhamos a falar, a pensar, a sonhar, a propor já é uma forma de

compensar, para nós mesmos, não para a outridade, o morticínio das vidas humanas e não humanas.

Esse é o jogo já jogado de *O jogo da amarelinha*, o jogo que nos diz que ficcionalizar, fazer literatura, ser escritor, ser um autor, criar personagens, reinventar a linguagem, experimentar diferenças, tudo isso, para além da experimentação ou do vanguardismo languageiros, tudo isso pode ser uma das facetas do grande sistema de fugas que inventamos, em outro plano, no de um humanismo, um projeto civilizador, que insiste – para isso cria toda sorte de ilusionismos – não enxergar, não reconhecer, não admitir o resultado trágico de sua empreitada civilizacional, sua outra face.

Nesse sentido, ler *O jogo da amarelinha* apologeticamente, ressaltando a ousadia de sua realização literária, alinhavando os muitos livros dentro do livro, as muitas formas de leitura propostas pelo livro, a convocação de um leitor ativo, diagonal, que a narrativa implica, a sua infinita rede de intertextos, enfim, ler *O jogo da amarelinha* como um leitor especialista, ávido de novidades narracionais, pode ser, de alguma forma, um modo de nos transformamos em leitores não diagonais, uma forma de nos inscrevermos nos bastidores do jogo já jogado, do jogo dos ilusionismos, montado virtualmente para não enxergamos o estado geral dos referentes da promessa humanista, de Maga, de Rocamandour, do próprio Horácio, de cada um de nós. Uma forma de estarmos mais do lado de lá que no lado de cá, de, como zumbis, ficarmos perdidos na imensa metáfora de um mundo tecido e entretecido para não vermos o mundo, como de resto acontecia com Horácio, Gregorovius, Ronald, Wong, com todos os participantes do Clube da Serpente.

De alguma forma, *O jogo da amarelinha* é uma obra do fracasso, o da cultura humanista, com sua imensa metáfora, sua complexa e intrincada rede de armadilhas e ilusionismos, o que não significa que o livro seja o fracasso. Ser uma obra do fracasso não diminui a qualidade do livro, sua infinita complexidade, pelo

contrário, ressalta o seu valor, nos exigindo, no entanto, um outro olhar, o que nos convoca para ver o mundo, para tirarmos de nossa frente as cortinas de fumaça da metafísica humanista, com seus sistemas de fuga, para, no movimento mesmo de descortinarmos os malabarismos linguageiros da cultura letrada, com suas promessas, suas artimanhas discursivas, suas exaltações estéticas, incorporamos a fúria dos referentes, sua sujeira, como a da mendiga, irrepresentável.

Daí que no outro livro dentro do livro, no livro de Morelli, *alter ego* de Cortázar, precisamente no prescindível capítulo 71, essa urgência de retirarmos os véus metafísicos da cultura letrada de nossa frente, desmetaforizarmos a imensa metáfora do mundo humanista, nos é apresentada através do próprio Morelli. Vejamos:

O que será, no fundo, essa história de encontrar um reino milenário, um éden, um outro mundo? Tudo o que se escreve atualmente, e que vale a pena ler, encontra-se orientado para a nostalgia. Complexo de Arcádia, regresso ao grande útero, back to Adam, le bon sauvage etc), Paraíso perdido, perdido por buscarse, yo, sin luz para siempre... E aí surgem as ilhas (cf. Musil) ou os gurus (se houver grana para o avião Paris-Bombaim) ou, então, simplesmente segurar uma xícara de café e olhá-la por todos os lados, não já como uma xícara de café, mas como uma testemunha da imensa burrice em que todos estamos metidos, acreditar que esse objeto não passa de uma pequena xícara de café, quando o mais idiota dos jornalistas encarregados de resumir para nós sei lá o quê, mas Planck e Heisenberg, se mata, procurando explicar-nos em três colunas que tudo vibra e treme e que tudo está como um gato à espera de dar o enorme pulo de hidrogênio ou de cobalto que nos deixará a todos de patas para cima. Na verdade, trata-se de um modo muito grosseiro de explicar coisas (CORTÁZAR, 1982, p. 331).

O livro dentro do livro, outro jogo dentro do Jogo da amarelinha, o livro de Morelli, constitui o espelho do primeiro livro, ou dos

muitos livros potenciais da narrativa. Como espelho, o livro de Morelli é também o *alter ego* dos outros livros, mas um *alter ego* diverso, inusitado, dissimulado, simulacro que, refletindo os outros livros, os desmetaforiza, os dessacraliza, mostrando, de alguma forma, as perturbações, as contradições, o inferno como interface do reino milenário, do Complexo de Arcádia.

O fragmento acima ressalta esse sistema de desmetaforização morelliana, sua proposta ficcional de desmascaramento da imensa latitude e longitude de máscaras também ficcionais que estão coladas em nossos rostos, nos fazendo todos nostálgicos de uma atemporalidade mitológica, essa pesada e milenar máscara cosmogônica e antropomórfica que nos tem impedido de ver o que nos espreita, nos seus meandros: o enorme pulo do hidrogênio, o qual, como já tem acontecido com boa parte da vida na terra, nos deixará igualmente de “patas para cima”, afundados num mais aquém da mendiga de Paris.

Ver o mundo sem o peso milenar do humanismo é uma forma de ver o presente, de depreender nele o que ele tem de devir Maga, de devir Rocamandour, de devir Talita, de devir mendiga, de devir outridade, mas também de devir xícara, sem metáforas, a xícara xícara, ela mesma, referente abrupto a nos mostrar que o humanismo letrado, erudito, literário, por mais experimental, por mais vanguardista, já não pode nada nele mesmo, pois que se tornou mais uma ilha, uma forma a mais de fuga arcádica para uma passado atemporal cosmogônico, a fuga de um “bon sauvage”, incapaz de enxergar o mundo no mundo, porque, ao olhar para o mundo, para a obviedade de injustiças, de atrocidades, de aberrações, deste mundo, vê, no entanto, outros mundos, visto que:

Há imbecis que continuam acreditando que a bebedeira pode ser um método, bem como a mesalina ou a homossexualidade, qualquer coisa magnífica ou inane, em si, mas estupidamente exaltada e transformada em sistema, a chave do reino. Pode ser que haja outro mundo dentro deste, mas não o encontraremos nem na atrofia nem na

hipertrofia. Esse mundo existe neste, mas da mesma forma como a água existe no oxigênio, e no hidrogênio ou, ainda, como podemos encontrar nas páginas 78, 457, 3, 271, 688, 75 e 456 do Dicionário da Academia Espanhola tudo o que é necessário para escrever um certo undecassílabo de Garcilaso. (CORTÁZAR, 1982, p. 333).

Aprender a ver o mundo ele mesmo, sem atrofia e sem hipertrofia, sem ver de menos ou ver de mais, mas o mundo, eis a proposta morelliana, e, no meu entendimento, eis um livro que insiste dentro dos muitos livros de *O jogo da amarelinha*, muitos dos quais, não nos iludamos, são livros atrofícos ou hipertróficos, são livros da imensa metáfora humanista, da qual o Clube da Serpente é uma caricatura, porque delinea, de forma paradoxal, o lugar do exilado, ou dos exilados, os participantes do clube, os exilados dos terceiro mundo, com suas ânsias de participar da imensa metáfora humanista, de encontrar as chaves de ouro que os permitirão participar, estupidamente, do sistema exaltado, o do Complexo de Arcádia, dos véus de ilusão, bebedeiras para vermos sempre outros mundos neste mundo, sem ver o que se agiganta cada vez mais em nossa frente: as vãs promessas humanistas, seu rosto inofensivo, tendo em vista a fúria dos referentes e principalmente a dinâmica dos interesses econômicos, com seu ritmo próprio, seu mundo próprio, inamovível, intocável, a dissolver e a dinamitar os sonhos dos remetentes e dos destinatários das cartas humanistas.

Essas cartas estético-culturais foram passando de mão a mão, de geração a geração, de civilização a civilização e, como a um bastão que um corredor passasse para aquele que vem depois, as cartas, para serem lidas, para serem interpretadas, necessitam infiltrar-se nos espíritos de seus destinatários, precisam inscrever-se num ritmo cadenciado, num sistema de correspondências mágicas, mesmo que, nesse sistema, haja o contraditório, existam as ovelhas negras, mesmo que existam vanguardas, experiências surpreendentes, inusitadas, para diversos formatos de cartas, para outros suportes para cartas,

para outras formas de recepção e de desconstrução das cartas, porque, ainda assim, estaremos diante, ou melhor, dentro de um sistema de parentesco, de uma família de letrados, num imenso parque humano de escrevinhadores de cartas, com seus ritos, suas existentes e inexistentes maneiras de participação nelas, por elas e através delas, como salienta Peter Sloterdijk, inscrevendo ao mesmo tempo o seu fim, o da civilização humanista dos remetentes e dos destinatários, a ruína dessa família de amigos, em função mesmo da desapareição dos correspondentes, os quais já não entendem, não se interessam, melhor dizendo, pela mensagem espiritual desse humanismo de amantes e terroristas das letras, transformando o espírito das mensagens, ou o seu corpo, em forma de letras gráficas, arquivos mofados, sendo:

[...] Cada vez mais raro que os arquivistas desçam até os antigos textos para procurar os primeiros comentários sobre as questões modernas. Talvez ocorra de vez em quando que em tais pesquisas nos porões mortos da cultura os documentos há muito não lidos comecem a cintilar, como se, sobre eles, tremulassem raios distantes. Poderá também o porão dos arquivos tornar-se clareira? Tudo sugere que arquivistas e arquivologistas tenham se tornado os sucessores dos humanistas. Para os poucos que ainda freqüentam os arquivos, é difícil evitar a impressão de que nossa vida é a confusa resposta a indagações de cuja origem há muito nos esquecemos (SLOTERDIJK, 2000, p. 56-57).

O esquecimento das origens, da atemporalidade sagrada, imemorial, indica-nos, morellianamente, que o mergulho nesse escuro não nos facultará encontrar antigos tesouros, utopias redencionistas e que agora, no presente, é um outro clarão, uma outra clareira, que se delinea, diversa da de Heidegger, um pastiche da clareira do ser para morte heideggeriano, porque essa clareira é alimentada por um sol que ofusca, que escurece por excesso de luz midiática, transformando o seu (ou o céu?), o espírito humanista nesse ser, em ser morto, e não para morte, e é desse ser morto entre mortos que *O jogo da amarelinha*

trata, embora desvele vísceras de potências vitais em muitas de suas brechas narracionais, como linhas de fuga, como fugas das fugas sedimentadas pelo código do Complexo de Arcádia, como podemos induzir através, principalmente, dos eventos dialéticos desencadeados pelos contrapontos dos muitos jogos da narrativa, como o do livro de Morelli com os outros livros da narrativa, o espelho e o seu reflexo projetando outras figuras imprevistas, refrações de outridades, ainda que emparedadas pelo espírito geral de um humanismo que já não consegue disfarçar a sua falência, que substituiu as mensagens das cartas por cartas químicas, envenenadas de ódio, de vontade de poder, embora os arquivos arquivados (vale a redundância) ainda permitam as divagações – para quem ainda achar interessante – amorosas, tendo, de qualquer forma, de fazer um esforço enorme para acordar, dotar de vivacidade o combalido espírito do humanismo letrado.

A esse propósito, me ocorre dialogar com Derrida, especialmente com seu livro *Do Espírito*, através do qual o pensador francês escreve sobre o espírito humanista europeu, sobre a sua dimensão museológica paradoxal, porque se trata de um museu, um museu de arquivos mortos, flutuando, à deriva, no mar de um sistema, o capitalista contemporâneo, para o qual apenas conta a garantia, a permanência, do círculo vicioso do jogo de cartas marcadas entre os seus três eixos principais, a saber: a exploração, em tempo real, de todo globo terrestre, a unidimensionalidade tecnocientífica, ao mesmo tempo sujeito e objeto da primeira, a exploração de todo globo, e a democracia vampirizada, sem a qual o óbvio ficaria ululante, de modo que, como uma peça importante da atualidade, a democracia zumbítica – outro nome para o espírito humanista letrado – servirá justamente para mascarar a dimensão desencantada de um mundo cujo jogo já está jogado, pois que é manipulado para projetar sempre os mesmos ganhadores.

Dialogando, numa passagem do livro, com Heidegger, com



Husserl e com o poeta Paul Valéry, Derrida salienta, numa sugestiva nota de rodapé:

A análise comparativa desses três discursos, de Valéry, de Husserl, de Heidegger, sobre a crise ou a destituição do Espírito faria aparecer uma configuração singular, traços paradigmáticos que se permutam de modo regrado. Valéry parece às vezes mais próximo de Husserl, às vezes mais próximo de Heidegger, às vezes distante dos dois. Ele diz “a ilusão perdida de uma cultura européia” (p. 16). Ele começa pela evocação da cinza e das aparições. “Bem sabíamos que toda a terra aparente é feita de cinzas, que a cinza significa algo. Percebíamos, através da espessura da história, os fantasmas de imensos navios que foram carregados de riqueza e de espírito” (pp. 11-12). Mais longe está a célebre passagem sobre o “imenso terraço de Elsinore, que vai de Bali a Colônia, que toca as areias de Nieuport, os pântanos da Soma, o cálcio de Champanha, os granitos da alsácia”, todos esses lugares desde os quais “o Hamlet europeu olha milhões de espectros” (estava-se só em 1919). Depois Valéry distingue o Hamlet europeu de seu duplo, “um Hamlet intelectual” que “medita sobre a vida e a morte das verdades. Tem como fantasmas todos os objetos de nossa controvérsia” e “não sabe bem o que fazer com todos estes crânios”. (Leonardo, Leibniz, Kant, Hegel, Marx): “— Adeus, fantasmas! O mundo já não precisa de vocês. Nem de mim. O mundo, que batiza com o nome de progresso sua tendência a uma precisão fatal, procura unir aos benefícios da vida as vantagens da morte [...]” (DERRIDA, 1990, p. 76).

O *jogo da amarelinha* lido, ele mesmo, como uma imensa metáfora pode ser interpretado como o crânio de Hamlet, tanto no plano de um Hamlet artista como no de um intelectual, uma vez que sua complexa rede de livros, de metáforas, de alusões, de referências intertextuais, de diálogos platônicos, nos encontros do Clube da Serpente, regado à bebedeira, à fumaça de cigarros, de ressaca curada com mais ressaca, sem contar as audições de jazz, de músicas clássicas, de, enfim, ícones da cultura letrada, erudita, esse mundo, o do *Jogo da amarelinha* é esse crânio hamletiano, uma inutilidade da qual

o mundo já não precisa mais, sendo todos os fantasmas da controvérsia entre Etienne, Maga, Horácio, Gregorovius, Wong, Ronald, Babs e mesmo as controvérsias outras que acontecem fora do clube, já que um dos livros dentro do livro, de *O jogo da amarelinha*, é esse das controvérsias infinitas, de Horácio com Traveler, com Talita, com Barthes Trepas, e mesmo as eruditas e cosmopolitas controvérsias de línguas, com seus recortes babélicos de fragmentos e citações em francês, em inglês, em espanhol, em italiano, as línguas do espírito humanista europeu (não me lembro da presença do alemão), enfim, toda essa malha de jogos eruditos da narrativa, sob o ponto de vista do progresso, da dinâmica surda do sistema, não passa também de fantasmas, de crânios intelectuais e artísticos, “a ilusão perdida da cultura europeia”, para, a partir de Derrida, retomar Valéry, o qual, novamente com Derrida, antecipa, a partir de 1919, logo após a primeira Guerra Mundial, o lugar cadavérico do espírito humanista europeu, verdadeiro museu de ossos.

De algum modo, reafirmo, um dos livros de *O jogo da amarelinha* é esse do museu de ossos do humanismo europeu planetarizado. Por isso, com Valéry, a narrativa de Cortázar, com sua profusão de letras eruditas, de ícones bem falantes e bem pensantes da cidade letrada, artísticos e intelectuais, o belo, a ética e a verdade de suas inscrições humanistas, democratizantes, são também cinzas, uma terra feita de cinzas, e o livro como o território ficcional dessas cinzas, dessas inutilidades.

Exemplar, sob esse ponto de vista, é o capítulo 28, pois nele se dá o último encontro, e casual, do Clube da Serpente. Nesse capítulo, Maga conversa com Gregorovius, enquanto seu filho, doente, dorme. Trata-se de um quarto, um quarto de pensão, ou coisa que o valha, onde viviam Maga, Rocamandour e Oliveira. Este último ausente, tendo sugerido para Maga que talvez não voltasse mais para o quarto, para o convívio monogâmico com ela, após ter se cansado do choro incessante de Rocamandour e, como não poderia deixar de ser, após principalmente estar

se sentido jogado, e não jogando, dentro da teia de aranha da dualidade amorosa.

Interessado em Maga, Gregorovius procura desqualificar Horácio, enquanto dorme, num canto do quarto, Rocamandour. O velho que mora no quarto acima do quarto de Maga não os deixa conversar e ouvir jazz, em paz, batendo com uma vassoura no teto (sob o ponto de vista, claro de Maga e Gregorovius, que estão no andar de baixo), exigindo silêncio dos moradores do quarto abaixo. Horácio, que perambulava pelas ruas de Paris, retorna e se junta aos três, Maga, Rocamandour e Gregorovius.

Com a insistência do velho, a exigir silêncio, Maga se ausenta do quarto, a fim de tentar resolver a situação com ele, com o velho. Na sua ausência, Gregorovius descobre que Rocamandour não dorme, propriamente, porque, na verdade, está morto. Comunica a descoberta a Horácio. Enquanto ficam pensando como contar a notícia à Maga. Nesse ínterim, os outros integrantes do Clube da Serpente chegam, para uma visita noturna.

Sem coragem de contar a notícia da morte do filho à Maga, eles, os integrantes do Clube da Serpente, realizam um denso e surrealista diálogo metafísico entre eles, de modo que, no lugar da notícia da morte, como presença de um véu sinistro que precisa ser desvelado e noticiado, emerge a presença linguageira de um véu metafísico de discussões infinitas, regadas de bebedeiras, de cigarro e de jazz, como uma cidade letrada a esconder o cemitério de seu entorno, numa perspectiva inversa da proposta de desmetaforização do mundo, de Morelli, já que, para não ver o morto, para esconder o filho morto de sua mãe, Maga, todos se lançam numa aventura linguageira surrealista, tecida e entretecida por metáforas, desvios de desvios.

Até que, chegando o horário de dar remédio ao filho:

– Sempre derrama a me... – falou Maga, parando ao lado da cama. – Lúcia – murmurou Babs, aproximando as duas mãos dos ombros de Maga, mas sem tocá-las. O líquido caiu sobre

o cobertor, depois a colher. A maga gritou e jogou-se sobre a cama, de bruços e depois de costas, com o rosto e as mãos coladas a um boneco indiferente e cinzento que tremia e era sacudido sem convicção, inutilmente maltratado e acariciado (CORTÁZAR, 1982, p. 149).

Esse último encontro do Clube da Serpente ilustra bem o lugar de inutilidade da cultura letrada, na figura mesma de seu herdeiro provável, o bebê morto, centro de um cenário (insistentemente ignorado, mas ainda assim sempre presente, como fantasma), no qual os integrantes do clube conversavam sobre tudo e nada, mas sempre a partir do requinte das controvérsias filosofantes, herdeiras da atemporalidade metafísica de um peso morto, o mito cosmogônico de um passado destituído, qual seja, o espírito europeu diante da sociedade de massa, diante, principalmente, desse outro lugar, aquele que vem substituir o humanismo letrado, o discurso publicitário, o qual, como na fala de Valéry, via Derrida, “procura unir os benefícios da vida as vantagens da morte” (DERRIDA, 1990, p. 76-77), vale dizer, as vantagens de um bebê morto, signo vazio que pode ser indefinidamente preenchido publicitariamente, sem os choros, as febres, os vômitos, as fraldas sujas, de merda e de xixi, de um bebê vivo.

É por isso que insisto na tese de que *O jogo da amarelinha* é um livro do fracasso, sendo, de alguma forma, o bebê morto, a alegoria de uma narrativa a jogar os jogos de nossas possibilidades e de nossas impossibilidades.

Se assim não fosse, como explicar o sumiço de Maga, fruto talvez de um provável suicídio, a morte de Rocamandour, a loucura de Oliveira, preso em sua própria teia de aranha, a perdição esquecida de todas as *outridades* do livro?

De qualquer forma, sendo esse baú de ossos, *O jogo da amarelinha* lança os dados de seus fantasmas para além de sua cena, a do humanismo letrado, pois desloca e fantasma também a época na qual estamos, a pós-moderna, visto que, da mesma

forma que a narrativa de Cortázar exige um leitor diagonal, não apologético, que seja capaz de depreender, para além e para aquém da originalidade vanguardística de sua narrativa, o mundo sem véus, tal como se nos apresenta, assim talvez devamos propor, hoje, uma espécie de telespectador também diagonal, morelliano, furioso, febril e determinado a desfazer – como um jogador capaz de blefes e de trapaças inusitadas – as artimanhas dos novos véus imagéticos da cultura de massa, de modo a enxergar as imagens fantasmáticas espalhadas neste mundo, e não as de outros, mas as deste mundo que, quer queiramos ou não, ainda abriga os herdeiros das cartas de amor de todos os sonhos, de todas as épocas, ágrafas, alfabéticas, pop-midiáticas, como interface, disfarce, jogo não jogado e avesso das novas ilhas humanas, as cibernéticas, as robóticas, as genéticas, a fim de convocá-las a se expandir, sair de seus lugares de ilhas, antes que a voracidade dos mares e dos continentes vitais invadam, como vírus incontrolláveis, as mistificações de suas virtualidades ilusionistas, alcançando, enfim, a barbárie de seus túmulos.

Barbárie que, de modo algum, se encontra fora das ilhas cibernéticas contemporâneas, mas dentro delas, sendo o fora bárbaro apenas outra mesma imagem invertida. Daí a importância desse outro, hoje, esse telespectador diagonal e trapaceiro, que não seja nem o pessimista, nem o saudosista humanista das belas letras, nem o apologético dos novos meios, porque, como nos mostrou um dos ícones mais fabulosos da cultura letrada, Roland Barthes, o poder são poderes, pois que

[...] plural no espaço social, o poder é simetricamente perpétuo no tempo histórico: expulso, extenuado aqui, ele reaparece ali; nunca perece, façam uma revolução para destruí-lo, ele vai imediatamente reviver, re-germinar no novo estado de coisas. A razão dessa resistência e dessa ubiqüidade é que o poder é o parasita de um organismo trans-social, ligado à história inteira do homem, e não somente a sua história política, histórica. Esse objeto em que se inscreve o poder, desde de toda história da

humanidade, é: a linguagem – ou, para ser mais preciso: a língua (BARTHES, 1978, p. 12).

Desse modo, se o poder é a linguagem, a língua, estando, portanto, em todo lugar, até mesmo na mudez ou na infância da linguagem, porque a língua, a linguagem, precede a tudo, se infiltra em todos os rincões, então seja talvez mesmo dentro do poder, dentro da língua, da linguagem, dentro de tudo, infiltrado, que emerge e imerge algo outro, misterioso<sup>7</sup>, inapreensível, impossível, a ciranda sem fim de girassóis, os quais, embora acompanhem o ritmo solar, indiciando uma subserviência em relação à luminosidade das alturas, de todas as alturas solares, seja a da metafísica da escrita, seja a da pós-modernidade pop-midiática, algo nele, no girassol, constitui livros outros, dentro dos livros dos jogos de amarelinha de todas as linguagens, indiciando outras encruzilhadas, a nos convocar leituras diagonais, para enxergá-las, para vivê-las, inventando jogos ainda não jogados, girassóis de linguagens, a um tempo hipnotizados, metamorfoseados e deslocados da luminosidade ofuscante dos sóis de viver, seja do lado de lá, seja do lado de cá, visto que as metamorfoses e os deslocamentos, dos girassóis na linguagem sobrepõem-se a seu lado hipnotizado, pelas alturas, justamente por meio de seus capítulos prescindíveis, considerados fora da trama, fora da diacronia linear dos acontecimentos ditos importantes, esses nos quais jogamos sem nos preocupar com a teia de aranha inscrita nas dicotomias de jogar ou ser jogado, de ser sujeito ou objeto, agir ou renunciar à ação, amar ou ser amado, estar consciente ou louco, porque constituem, os lances prescindíveis, os dados dos acasos, jamais abolidos, pela fúria genocida do peso narcísico de nós mesmos, contra tudo e todos, pois existe algo nele, nos capítulos prescindíveis, que reclama a promessa de imprescindíveis apelos, como os de Rocamandour para Maga, os quais são apelos fora das alturas das metafísicas, de menoridade para menoridade, hipnotizando, numa inversão de ótica, os capítulos outros de cada livro do mundo.

## Notas

1 Esse argumento poderia soar como antimarxista ou antimaterialista, já que parto da superestrutura para a infraestrutura. Prefiro pensar que não existe esta dicotomia e apartação didáticas entre a dimensão infraestrutural e a superestrutural e que uma e outra se pressupõem, reciprocamente.

2 No contexto brasileiro, ver, a propósito, “Literatura e cultura, de 1900 1945”, de Antonio Candido. Nesse ensaio, Antonio Candido situa, a partir de 1945, uma virada na literatura brasileira, que deixa de ser literatura de incorporação, capaz de abarcar e incorporar outros ramos de saber e discursos, para se transformar em literatura de depuração, numa literatura mais centrada em seu próprio discurso, autorreflexiva, portanto. Para Candido, os novos meios de comunicação de massa desempenharam um papel importante nessa encruzilhada suposta do fazer literário brasileiro, situação que, no meu entendimento, não diz respeito apenas ao contexto brasileiro. Cf. CANDIDO, Antonio. Literatura e cultura, de 1900 a 1945. In: \_\_\_\_\_. *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Publifolha, 2000. p. 101-127.

3 Cf. *Folha de São Paulo*, “Mais”, 12 set. 2004, *Histórias extraordinárias*, p. 4-7.

4 Cf.: “Desse modo o triângulo familiar muito bem formado era apenas um condutor para investimentos de natureza inteiramente diferente, os quais a criança não pára de descobrir sob seu pai, em sua mãe, em si mesma”. DELEUZE; GUATTARI. Um Édipo muito gordo. In: *Kafka: por uma literatura menor*. p. 18.

5 ARRIGUCCI. *O escorpião encalacrado*, 1973.

6 Faço referência a uma passagem da narrativa, na qual Paris é chamada, por Ossip, de uma imensa metáfora. Cf. CORTÁZAR. *O Jogo da Amarelinha*, p. 118.

7 Inspiro-me, aqui, em Derrida, especialmente num livro seu, *Paixões*, no qual o pensador francês inscreve a paixão, a paixão pelo mistério, o mistério da paixão, ou na paixão de algo outro, inapreensível, o mistério de sua paixão, de Derrida, pela literatura (DERRIDA, 1995, p. 5-51).

## **Barroco, surrealismo e miscigenação na América Latina: água de um mesmo rio**

### **1. Os influxos socioculturais do problematismo americano**

No seu ensaio “Última Tule” (REYS, Última Tule, p. 36), Alfonso Rey s apresentou uma diacronia dos conteúdos utópicos, baseando-se em documentos egípcios, na imaginação dos estoicos gregos, nas lendas medievais de remotas ilhas, nas profecias de Ramón Lull e nos poemas renascentistas. Essa linha milenar e diacrônica de utopias de terras maravilhosas povoou a imaginação dos primeiros cronistas que descreveram a fauna e a flora das terras latino-americanas recém-descobertas.

Com Rey s, parto do argumento de que existe, na história das civilizações, uma larga tradição utópica e que essa vai muito além da Europa medieval ou renascentista; da Europa dos tempos da expansão colonizadora. É uma tradição que veio sendo gestada por diferentes civilizações, no Ocidente e no Oriente. Essa tradição utópica foi instituindo uma rede de informações imaginárias que se transformou num verdadeiro legado configurador de uma visão antecipada da diferença e da alteridade.

Esse legado utópico do modo de conceber a diferença aportou na Idade Média europeia, sobretudo quando os povos islâmicos invadiram a Península Ibérica e proporcionaram,



não sem violência, o advento de uma sociedade pluriétnica e pluricultural, através do cruzamento/estranhamento entre as culturas islâmicas, judaicas e cristãs.

Nesse sentido, o espaço da Península Ibérica medieval veio a ser o local onde a tradição utópica oriental incorporou-se ao imaginário do europeu, particularmente ao imaginário do espanhol e do português, os quais eram e são os povos da referida península.

Essa tradição utópica pressupõe necessariamente que o paraíso só é possível num tempo intangível. O desejo de habitar nesse paraíso utópico faz com que o homem pense em recomeçar uma nova humanidade.

Tendo em vista essas considerações, duas premissas emergem. A primeira erige-se da ideia de que o recomeço existe apenas sob a perspectiva de quem detém o imaginário utópico, porque só quer recomeçar aquele que está fora do espaço do começo. Nesse sentido, o paraíso imaginado é o local do começo e quem o alcança vai recomeçar. A segunda premissa, por sua vez, deriva da primeira e se caracteriza pelo fato de que o desejo do recomeço resulta de uma experiência civilizatória restritiva, implicando, portanto, uma nova experiência humana e social.

Com a “descoberta” e colonização da América, espanhóis e portugueses projetaram, no espaço geográfico latino-americano, a ideia utópica de que a América Latina era o começo e que, portanto, nela, eles iriam recomeçar uma nova experiência civilizatória.

Aconteceu, porém, que os colonizadores utilizaram o legado utópico do paraíso e do começo mais como discurso propagandístico do que como possibilidade real de instaurarem, na América Latina, o local concreto do re/comoço de uma nova civilização europeia. Assim, espanhóis e portugueses e os colonizadores, de modo geral, preferiram saquear as riquezas “paradisíacas”, transportando-as para o continente europeu.

O ouro da América Latina, símbolo reluzente do paraíso, foi levado para a Europa com o propósito “utópico” de se injetar, na esgotada e paradoxalmente incipiente civilização europeia, a força fáustica do começo, a qual teria o propósito, também “utópico”, de transformar o continente europeu em era do re/começo.

Nesse ponto emerge, como vontade colonizadora, o que Murena chamou de *injúria fundacional* (MURENA, 1954, p. 31-49). Esta teria ocorrido quando o colonizador violou as culturas autóctones, estuprando as mulheres índias. A violação da índia americana resultou no nascimento do mestiço, o qual seria a encarnação do pecado da impureza étnica.

A *injúria fundacional* seria traduzida de outra forma por Octavio Paz, através do conceito de “soledad” (PAZ, 1964, p. 141-143). Segundo a concepção de Octavio Paz, o mexicano e o latino-americano (por extensão) experimentaram a solidão de uma angústia existencial resultante da violação étnico-cultural a que foram submetidos pelos colonizadores.

Darei, neste ensaio, o nome de *fundação barroca* ao advento contraditório da *injúria fundacional* latino-americana. É contraditório porque marcado pelo estupro da mulher índia, pelo colonizador, sem deixar de incorporar ou fazer-se como acontecimento étnico-civilizacional propício a reescrever a dramaturgia milenar do messianismo utópico, sob signo do re/começo da aventura do encontro dos povos.

Nesse sentido, a fundação barroca, como fundação da mestiçagem étnico-cultural, da “soledad” latino-americana, instituiu-se quando houve a rejeição da miscigenação, o que fez, através da bastardia do mestiço, emergir a consciência agônica de ser outro, o latino-americano.

Surgimo-nos, portanto, como perturbada e sisífica consciência de alteridade, quando fomos injuriados, no duplo sentido do estupro e da bastardia, porque, nesse contexto, o mestiço é o

desterritorializado, étnico e culturalmente falando, por não ser nem índio e nem branco.

O mestiço, portanto, constitui aquele que, sob o ponto de vista da colonização, deve viver sua existência como dilema irresolúvel. Nesse momento, estamos diante daquilo que o poeta cubano José Lezama Lima chamou de *problematismo americano* (LIMA, 1957, p. 222), que nada mais é do que a incorporação de uma autoimagem injuriada e edipianamente problemática, por sofrer, o latino-americano, a orfandade de uma filiação inferiorizada, recusada, colonizada.

Buscar ser aceito pelo pai colonizador certamente é o pior caminho, pois, enquanto o latino-americano não canibalizar, ruminar e descolonizar-se, continuará reproduzindo a sua miscigenação como injúria e problema.

## **2. José Lezama Lima e D’Ors: o Barroco como constante cultural**

Eugenio D’Ors (1964, p. 71-119) considerou o Barroco e o Classicismo como fenômenos de expressão estética atemporais e como constantes artísticas que se intercambiam durante toda história da humanidade.

O Barroco é, para D’Ors, uma constante artística porque sua forma contraditória, irregular, imperfeita e inacabada, é trans-histórica, como o é o encontro dos povos, a miscigenação, signos de outra constância: a de que somos sempre, como humanos, herdeiros de uma longa e inacabada história comum, embora marcadamente violenta e injuriosa, porque de opressores e oprimidos, porque miscigenada de violação e submissão, sem deixar de ser, em potência, utópica e visionária, por inscrever-nos no campo aberto das ilimitadas possibilidades inscritas, e sempre no rés-do-chão do mundo, no encontro de povos e de culturas.

Para Lezama Lima (1957), o Barroco constituiu-se como um fenômeno que se manifesta como índice de crises e mudanças



significativas de paradigmas socioculturais. Com base no poeta cubano, portanto, o Barroco detém características estéticas que podem recrudescer conforme o contexto histórico.

*Ainjúria fundacional* desfechou uma crise de ordem antropológica, histórica e ideológica tanto por parte do colonizador quanto por parte do colonizado. Ambos, colonizador e colonizado, tenderam a conceber a miscigenação fundacional como sinal da impureza étnico-cultural. Essa impureza constitui o traço, em devir, da herança cultural barroca na América Latina, para o bem e para o mal.

Com Lezama Lima (1957) mais que um movimento de Contrarreforma, como o definiu Weisbach (1942), o Barroco latino-americano constituiu-se como índice da contraconquista colonial, uma vez que combina tensamente elementos de culturas diversas, instaurando a miscigenação barroca como potência utópica de uma humanidade do e para o comum.

No entanto, sob o ponto de vista do *problematismo latino-americano*, a miscigenação étnico-cultural barroca constitui o marco histórico de nosso eterno, e edípico, estado de crise identitária.

### 3. A expressão Americana: o mito de Popol Vuh

O mito de Popol Vuh (*popol*: comunidade; *vuh*: livro) é o livro sagrado da civilização maya-quiché, narrando, cosmogonicamente, suas pulsações inconscientes originais através de quatro idades sucessivas. A primeira refere-se à criação dos animais; a segunda reporta-se à criação do homem de barro; a terceira refere-se à criação do homem de madeira e a quarta diz respeito à criação do homem de milho.

Deter-me-ei, neste ensaio, entretanto, em uma passagem da narrativa mítica em que os heróis Hunapú (divindade solar masculina) e Ixbalanqué (divindade lunar feminina) lutam contra os Senhores de Xibalbá.

Acompanhando a interpretação de José Lezama Lima, em *A expressão americana* (1957), no quadro geral dessa alegoria, os heróis Hunapú e Ixbalanqué representam o latino-americano. Os senhores de Xibalbá representam o colonizador. O horizonte de deslocamento do maniqueísmo bem contra mal, Hunapú e Ixbalanqué *versus* os Senhores de Xibalbá, inscreve-se no tempo em que os primeiros conseguem superar o trauma da *injúria fundacional* por meio da incorporação antropofágica dos segundos.

Ao incorporarem as técnicas e os procedimentos dos senhores de Xibalbá, os heróis Hunapú e Ixbalanqué conseguem finalmente vencer o *problematismo americano*, superando assim os limites impostos pela *injúria fundacional*.

Sempre tendo como referência a leitura de *A expressão americana*, de José Lezama Lima, destaco o seguinte fragmento

do mencionado texto lezâmico:

O que primeiro chama a atenção no Popol Vuh é o predomínio do espírito do mal. Os senhores de Xibalbá veem rodar os mundos, aprofundando o seu poderio e o seu terrível domínio da natureza. Contemplam impassíveis o fracasso de todas as artimanhas feitas para derrotar o seu mandato, que parece estar implacavelmente mais acima da natureza e dos animais mais sutis (LIMA, 1988, p. 63).

Representando, metaforicamente, questões relativas ao *problematismo americano*, o espírito surge do e no momento em que ainda se testemunha o predomínio dos Senhores de Xibalbá, dos colonizadores. Os modelos étnico-culturais, que nos legaram os colonizadores, “veem rodar os mundos”, estabelecendo o domínio injurioso da natureza e dos autóctones, o outro que aqui já vivia. Supõe-se que as tentativas de superação do *problematismo americano* resultem em fracasso precisamente porque ainda não foi possível amadurecer a percepção de que somente através da incorporação miscigenada do colonizador que a alteridade barroco-mestiça conseguirá superar o problematismo e, por conseguinte, o domínio ideológico dos referidos modelos étnico-culturais.

Para Lezama Lima, o mito de Popol Vuh aponta para o caminho da superação do problematismo através da simbologia que se desprende de suas alegóricas representações da relação colonizador/colonizado:

A simbólica que se desprende do Popol Vuh parece que vem colmar o problematismo americano. Às vezes acalmar, pois noutras o exaspera. Enquanto o espírito do mal domina, os dons da expressão aparecem lentos, errantes e sonolentos. Antes do surgimento do homem, está preocupado com os alimentos da sua incorporação. Parece que ali se preludia a dificuldade americana de extrair o sumo das suas circunstâncias, procura uma equivalência: que o homem a surgir será igual às suas comidas. Parece assentar um apotegma de desconfiança: primeiro os alimentos; depois o homem. Essa prioridade, gerada por um

pacto entre a divindade e a natureza, sem a participação do homem, parece marcar uma irritabilidade e um rancor, a do convidado a viandas obrigatórias, sem as elegâncias de uma consulta prévia aos espirituosos e às preferências palatais. É evidente, além do mais, que as viandas serão apresentadas com o tempero conveniente: o orvalho do ar e a umidade subterrânea (LIMA, 1988, p. 65).

A simbólica que se desprende do mito parece evocar que a alteridade latino-americana, como toda alteridade, necessita conscientizar-se sobre a forma de sua diferença. Lezama Lima, no fragmento acima, alegoriza o embate entre o colonizador e o colonizado, mostrando que os traços que definiram a diferença latino-americana se inscrevem no difícil dialeto de perdas e ganhos.

No mito de Popol Vuh, a resistência do colonizado ocorre, paradoxalmente, através da aparente submissão ao colonizador. A luta entre colonizado e colonizador, no mito, não se trava abertamente. Aparentemente, o colonizado está sendo, monologicamente, massacrado pelo difícil e impositivo processo de aculturação. A reação do colonizado se faz em silêncio, através de uma dissimulada fome em relação às técnicas e aos valores do colonizador. Deixando-se miscigenar, o colonizado se transforma em simulacro do colonizador.

A forma mestiço-barroca vai, então, subterraneamente, ruminando e canibalizando o saber/fazer-se do colonizador.

Em “Las imágenes posibles” (1948), Lezama Lima mostra que o latino-americano dissimula a fome pela cultura e pelo saber do colonizador: “Temos que fingir fome quando roubarmos os frutos, e fome fingida. É isso o que nos resta a nós, americanos?” (LIMA, p. 321). É fingindo fome, ruminando antropofagicamente tudo que diz respeito ao outro (colonizador), que a forma mestiço-barroca se plantará no ar e deslocará, de forma barroca e miscigenada, o *problematismo americano*.

A alteridade latino-americana se define na sua eterna indefinição

como forma aberta. Essa expressividade barroca, no sentido de ser transcultural e bastarda, é aquela que se alimenta de eras imaginárias de culturas e de etnias, transformando-as em fator de miscigenação poético-barroca de outra “era imaginária: a latino-americana.

Entretanto, a expressividade latino-americana vai surgindo como “lenta concessão temerosa”, conforme se lê no texto abaixo:

[...] A expressividade surge como uma lenta concessão temerosa, que a qualquer momento pode ser cerceada com impiedade. Surgem os animais nas primeiras páginas do Popol Vuh, mas se mostram inertes, fiéis como as rochas ao declive que as gravitou. São cegos, insensíveis, desordenados e desconcertados, trôpegos. Os deuses, com uma incompreensível irritação, empenham-se que digam nomes e entoem os seus louvores. Era preciso buscar o alento, a palavra numa nova criatura, mas pagando o preço de seu corpo, os bonecos, diz o poema, não podiam permanecer de pé porque se desmoronavam, desfazendo-se na água. Finalmente os bonecos falam, mas carecem de consciência e sentidos. Substituem a argila pela madeira, mas então faltava, oh, o coração. Fracassada essa tentativa dos deuses, ordenaram a chuva de cinza e, de novo, a água dos começos. Uma vez surgida a nova criatura, é agora a natureza irritada, incontível que apresenta o perfil de seu punhal (LIMA, 1988, p. 66).

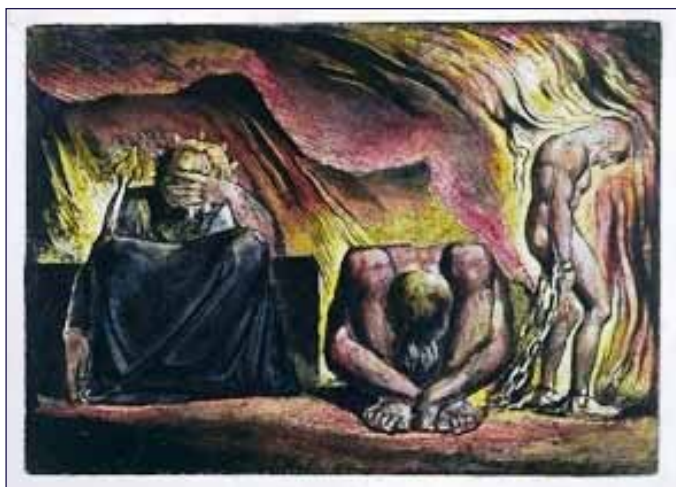
Ir surgindo vagarosamente significa ir se fazendo, expressivamente, da injúria fundacional, uma vez que a fundação da injúria implicou um processo de aculturação forçada do autóctone. Nesse sentido, a expressividade poético-barroca latino-americana precisa superar os elementos culturais que caracterizam o latino-americano. Depois da *injúria fundacional*, não há mais como nutrir qualquer forma de esperança com a possibilidade de uma civilização ocidental-europeia.

No fragmento acima, os animais que surgem como manifestação do primeiro homem, no mito de Popol Vuh, são,



para Lezama Lima, signos da cultura europeia e, nesse sentido, representam a fidelidade aos modelos de etnia e de cultura que apareceram com a chegada do colonizador. Ser fiel ao modelo, para o ensaísta cubano, é estar cego, insensível, desordenado, desconcertado e trôpego.

Também não adianta ser boneco de barro, porque, muito embora o boneco de barro seja a representação corpórea do miscigenado, lhe falta a consciência, ou inconsciência, das implicações desnorteadoras e violentas resultantes do processo colonizador.



Para Lezama Lima, na sua alegorização do mito de Popol Vuh, também não se supera o *problematismo americano* se transformando em boneco de madeira, porque este último não tem coração. Nesse sentido, não é suficiente ter consciência da miscigenação. Torna-se necessário ter, além da consciência, o sentimento, em devir, de uma alteridade miscigenada que se constrói a partir da transfiguração antropofágica dos modelos eurocêtricos, desterritorializando-os e ao mesmo tempo transformando-os em referências mestiço-dialógicas advindas de uma herança cultural comum, sem metafísica colonizadora, porque não mais apenas europeia.

#### 4. O Senhor Barroco e as coordenadas poéticas de seus seguidores

No complexo sistema poético de José Lezama Lima, a vida e a produção artística de alguns latino-americanos constituem a representação encarnada da era imaginária latino-americana.

O poeta cubano dá o nome de “coordenadas poéticas” à interrelação entre biografia e realização artística. Para além de qualquer biografismo rasteiro, interpretar biografias como imagens poéticas, formas alcançadas, constitui o mesmo que dizer que a poesia não pode ser interpretada apenas no âmbito da historiografia literária.

Nesse caso, com as coordenadas poéticas, o que o poeta cubano propõe é uma concepção mais ampla de intertextualidade. Se estamos, como autores e/ou especialistas em literatura, acostumados a pensar a tradição literária a partir de grupos ou de movimentos e da rede de intercâmbios entre gerações diversas, lezamicamente falando há algo que precede aos poetas e aos movimentos literários e suas conseqüentes obras, a saber: o diálogo, em devir utópico-formal, com o nervo exposto pelos acontecimentos que instauraram uma era imaginária.

Esta última, a era imaginária, constitui o desdobramento e o acúmulo de histórias outras. Nesse sentido, uma era imaginária é sempre um acúmulo de outras, pressionando as bordas de seu presente histórico.

A era imaginária latino-americana é a que acumula as utopias milenares de uma história humana comum. Nesse sentido é que poderíamos dizer que a miscigenação étnico-cultural não apenas a representa, mas, antes de tudo, a apresenta, uma vez que o comum utópico tem na miscigenação étnico-cultural a encarnação de uma humanidade da mistura, do encontro e da cooperação, em oposição àquela da segregação, do elitismo, da expropriação simbólico-material das riquezas, que sempre são comumente produzidas.

É nesse sentido que, para Lezama Lima, constitui uma verdadeira aberração pensar e produzir literatura tendo em vista a historiografia literária e seus movimentos. O poeta está no mundo. Mais do que o resultado do diálogo com seus pares, a potência de sua criação adquire consistência histórico-cultural se expressa os desafios de sua era imaginária. Não existe, é claro, uma única forma de tocar no rés-do-chão de sua era imaginária. De qualquer forma, por mais diversificada que seja, a potência criadora nunca é abstração ou transcendência, mas imanência, diálogo criador com os fechamentos e aberturas expressivas de uma época dada.

Eis porque as coordenadas poéticas constituem uma forma de ancorar a poesia na dramaturgia de algumas vidas exemplares. E exemplares não porque sejam harmônicas, exceções ao comum ou ideais de ego, mas porque expressaram, biograficamente, a potência criativa da era imaginária na qual se encontram, realizando poiesis em vida.

Lezama Lima, em *A expressão americana*, aciona os dispositivos poético-hermenêuticos do seu sujeito metafórico, que nada mais é do que um interpretante poético-cultural ou o poeta utilizando as coordenadas poéticas com o propósito de detectar, interpretar e valorar os momentos em que uma era imaginária é expressa, por biografias históricas, ficcionais, poemas, acontecimentos e/ou artefatos culturais diversos.

Não esperemos, entretanto, que tais biografias sejam as da história oficial. Pelo contrário, são biografias ignoradas pelas narrativas vencedoras.

No segundo capítulo, nesse sentido, de *A expressão americana*, o sujeito metafórico analisa algumas biografias artísticas do século do Barroco latino-americano, XVII e XVIII. Assim fazendo, transforma-o em divisor de águas de nossa História cultural.

Para o poeta cubano, o Barroco historiográfico constitui o período em que as manifestações culturais da alteridade latino-

americana se inscrevem como expressão agônica de nossa era imaginária, sendo, portanto, um período que concentra as referências mais expansivas, porque demanda futuros, na e da história cultural da América Latina.

Não é circunstancial, nesse sentido, que o Barroco é personalizado, em *La expresión americana*, recebendo o nome de o Senhor Barroco, conforme se pode depreender no fragmento abaixo:

Esse americano senhor barroco, autêntico primeiro instalado no que é nosso, em sua granja, canonicato ou casa bem cômoda, pobreza que dilata os prazeres da inteligência, aparece quando já se afastaram o tumulto da conquista e o parcelamento da paisagem pelo colonizador (LIMA, 1988, p. 81).

Analisando o fragmento acima, para Lezama Lima, o Barroco historiográfico marcou uma fase em que a alteridade latino-americana começou a se refazer do “tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador”. Depois da fase violenta da *injúria fundacional*, o Barroco mestiço-cultural foi a primeira manifestação cultural latino-americana que se fez como possibilidade expressiva para algumas biografias que potenciaram as coordenadas poéticas de nossa era imaginária.

## 5. O Senhor Barroco: índio Kondori e Aleijadinho

Para alcançar a transposição mestiço-barroca das antinomias culturais, advindas da *injúria fundacional*, Lezama introduz a ideia de que há uma tensão e um plutonismo no Barroco latino-americano, conforme o fragmento: “Nossa apreciação do barroco americano estará destinada a precisar: primeiro há uma tensão no barroco; segundo, um plutonismo (fogo originário que rompe os fragmentos e os unifica)” (LIMA, 1988, p. 79).

Para Lezama Lima, a resistência contracolonizadora se dá através da conquista da forma. Como a alteridade latino-americana

é representada pela miscigenação étnico-cultural barroca, a conquista da forma significa transformar a *injúria fundacional* em traço desafiador da era imaginária latino-americana.

Sob o ponto de vista do sujeito metafórico lezâmico, o índio Kondori e o Aleijadinho são as coordenadas poéticas por excelência, no período do Barroco, da conquista, ou da contraconquista, da forma de nossa alteridade.

A propósito, diz Lezama Lima:

A grande façanha do barroco americano, na verdade sequer igualada ainda em nossos dias, é a do quíchua cusquenho Kondori, chamado de índio Kondori. Na voluntariosa massa pétrea das edificações da Companhia, no fluxo numeroso das sùmulas barrocas, na grande tradição que vinha arrematar o barroco, o índio kondori consegue inserir os símbolos incaicos do Sol e da Lua, de abstratas elaborações, de sereias incaicas, de grandes anjos cujos rostos de índios refletem a desolação da exploração mineira. [...] já no Aleijadinho, que representa a rebelião artística dos negros, o triunfo é incontestável, pois que se opõe aos modos estilísticos de sua época, impondo-lhes os seus e luta até o último momento com a Ananke, com um destino torvo, que o irrita para engrandecê-lo, que o desfigura de tal forma que somente lhe permite estar com a sua obra que vai inundando a cidade de Ouro Preto e as outras cidades vizinhas, pois permanecem nele as melhores essências medievais do fundador, daquele que faz uma cidade e a prolonga e traça as suas muralhas, e distribui a graça e a preenche de torres e agulhas, de canais e fogatas (LIMA, 1988, p. 104).

O índio Kondori e o Aleijadinho são aqueles que alcançaram a forma étnico-barroca e miscigenada, uma vez que, conforme se deduz na passagem acima, ambos lograram barrocamente miscigenar a linguagem de suas produções artísticas. Ambos introduziram alegorias de nosso drama barroco de colonizados nas representações ideológicas e metafísicas da cultura do colonizador; ambos alcançaram a forma prometeica e miscigenada de uma nova era imaginária e, portanto,

representam a resistência contracolonizadora de uma arte que resiste miscigenando.



O quéchua Kondori adquiriu a forma da alteridade barroco-miscigenada porque inseriu os símbolos incaicos do sol e da lua nas representações culturais dos colonizadores, formando esculturas em cujos rostos indígenas se veem a desolação e a angústia do tumulto da *injúria fundacional*, instituída pela exploração do trabalho forçado indígena nas minas de prata do Peru. Ao inserir as simbólicas de sua cultura nas formas culturais herdadas, o peruano índio Kondori representou a contraconquista através da miscigenação étnico-cultural.

Quanto ao brasileiro Aleijadinho, Lezama Lima transforma a sua doença, a lepra, na adversidade alegórica de uma cultura colonizada, mas que resiste através de esculturas e Igrejas de Ouro Preto, representativas do Barroco de contraconquista. A forma alcançada por Aleijadinho constitui a “grande lepra” do barroco da miscigenação étnico-cultural latino-americano.

Para Lezama, a arte alcançada por Aleijadinho representa a culminação do barroco historiográfico latino-americano, sob o

signo das coordenadas poéticas, tal que representa também um momento culminante de nossa era imaginária étnico-cultural, conforme se depreende do trecho: “A arte de Aleijadinho representa a culminação do barroco americano, a união em uma forma grandiosa do hispânico com as culturas africanas” (LIMA, 1988, p. 106).

O barroco historiográfico latino-americano atingiu, através de Aleijadinho e também através do índio Kondori, a forma, em devir, da alteridade mestiço-barroca. A arte de Aleijadinho e a do índio Kondori representam o *potens* de nossa era imaginária, porque esses artistas inscreveram suas alteridades através da tensão e do plutonismo barrocos, apontando para os dois principais pontos de fricção de nossa era imaginária: o hispano-incaico, ou indígena, e o hispano-negroide, conforme podemos detectar no seguinte fragmento: “Vemos assim que o senhor barroco americano, a quem designamos como o autêntico primeiro instalado no que é nosso, participa e cuida das duas grandes sínteses que estão na raiz do barroco americano” (LIMA, 1988, p. 106).

Para Lezama Lima, o pequeno índio Kondori alcançou a síntese do hispânico com o incaico, através da miscigenação hispano com o indígena. A arte do índio Kondori representa a superação da injúria fundacional a que a colonização hispânica submeteu as culturas indígenas latino-americanas. Por sua vez, Aleijadinho representou a grande síntese do hispânico com o negro, “sua mãe era uma negra escrava. Seu pai um arquiteto português” (LIMA, 1988, p. 106).

O Senhor Barroco latino-americano, desse modo, encontrou, com Kondori e Aleijadinho, o Eros relacionável que tecerá a linha do enfoque de nossa alteridade, que é nossa sendo de todos, miscigenadamente. A partir de ambos, a forma de nossa expressão alcançou, em diálogo interalteridades, o estatuto da tribo do mito de Popol Vuh.

Partindo mesmo dos influxos e desajustes inscritos na violência da injúria fundacional, a mesma que se inscreve, como marca de Caim, no rosto das injustiças étnicas, de gênero, econômicas, culturais, epistemológicas, surgidas dessa guerra civil planetária que tem sido a história humana, os dois artistas produziram uma arte que se transformou em linguagem de resistência contracolonizadora, legando, assim, para os séculos seguintes, a tocha prometeica da vivência oblíqua de nossa miscigenação étnico-cultural.

Suas coordenadas poético-barrocas esboçaram, em devir, a era imaginária com a qual, de um modo ou de outro, havemos de nos expressar, em cada vivo presente histórico, no lúdico, tenso e plutônico movimento de superação metamórfica da *injúria fundacional* de sermos filhos bastardos, ou outros para o mesmo, num mundo em que é tudo é nosso, sendo, como a poesia, água de todos e de ninguém.

## **6. Barroco, miscigenação e Surrealismo como devires trans-históricos**

Antes de apresentar uma definição dos fluxos e refluxos miscigenados do Surrealismo, na América Latina, conecto os argumentos anteriores, principalmente aqueles ligados ao conceito lezâmico de era imaginária e coordenadas poéticas, com a concepção de ideologia e de sujeito de Louis Althusser (1980), a saber:

a] “A ideologia é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com as suas condições reais de existência” (ALTHUSSER, 1980, p. 79);

b] Na acepção corrente do termo, sujeito significa: 1) uma subjetividade livre: um centro de iniciativas, autor e responsável por seus atos; 2) um ser subjugado, submetido a uma autoridade superior, desprovido de liberdade, a não ser a de livremente aceitar a sua submissão. [...] Os sujeitos se constituem pela



sua sujeição. Por isso é que “caminham” por si mesmos (ALTHUSSER, 1980, p. 97-98).

Conceituarei, invertendo os dados do acaso, o Surrealismo como a possibilidade de uma linguagem-mundo tal que, nela, por ela e através dela haja um corte epistêmico ideológico entre a relação imaginária do sujeito com as suas condições reais de existência, o que equivale a dizer que, com o Surrealismo, e sempre como possibilidade, sujeito e mundo se colapsam através de um inconsciente que, resistindo assujeitar-se, fazer-se sujeito pelo dispositivo da sujeição, transmuda-se em inconsciente cosmológico, no qual e através do qual cada sujeito, como mônada, é o mundo inteiro, uno e múltiplo, para além e aquém da dimensão humana.

Nesse plano, o da não sujeição de um sujeito que são mundos-sujeitos, estes não caminham por si mesmos, pois trazem em si a orquestração polifônica de muitos outros mundos, no passado, no presente e no futuro; assim como muitos outros mundos existidos, existindo, a existir; assim como outros indefinidos não existidos, não existindo e a não existir.

De qualquer forma, ser mundos, como sujeitos não assujeitados, por não caminharem por si mesmos, é antes de tudo partir de mundos, mas não dos mundos e suas condições reais de existência, mas de mundos e suas condições irreais de existência. Logo, de mundos recusados, rejeitados, inviabilizados, inverossímeis.

Assim, se vivemos ou somos o acúmulo de histórias inviabilizadas, irreais e inverossímeis, é porque, com Benjamin, somos frutos de uma longa tradição dos oprimidos, a qual “[...] nos ensina que o estado de exceção” em que vivemos é na verdade a regra geral (BENJAMIN, 1994, p. 226).

É nesse sentido que afirmo que as condições irreais de existência da linguagem surrealista é aquela que visceralmente parte dos desafios de superação metamórfica da *injúria fundacional*, pois

esta última não apenas inscreve os bastidores da tragédia que tem marcado as civilizações humanas, a de instituir o estado de exceção, que nada mais é que o estado de violação do direito de vida dos povos, mas também, como consequência, ainda que refratária, nunca linear, é a que esboça a carne viva da era imaginária de cada época histórica, donde podemos inferir que o Surrealismo, expressando o inconsciente ideológico dessa ou daquela injúria fundacional, lança-se como horizonte de possibilidade expressiva para toda e qualquer era imaginária.

Desse modo, penso o surrealismo como uma constante expressiva trans-histórica, pois, assim como o Barroco, na versão de Eugenio D'Ors (1964), constitui uma constante artística trans-histórica, por razões semelhantes o surrealismo igualmente constitui.

São elas, as razões:



a] Toda *injúria fundacional* constitui uma forma de submeter, via estupro (literal e/ou alegórico) povos e biodiversidades, em função dessa guerra civil planetária que tem sido a história humana (Barroco e Surrealismo partem sempre do epicentro, em cada época histórica, de injúrias fundacionais);

b] Se toda e qualquer *injúria fundacional* é um fato histórico que marca e demarca a emergência violacional do encontro de povos, é porque institui também o horizonte das condições reais e imaginárias da miscigenação (condições aptas para serem expressas, como sujeitos não assujeitados, via Barroco e Surrealismo);

c] A miscigenação é trans-histórica, uma vez que grupos humanos, ao colonizar povos, culturas e tecnologias, só podem fazê-lo ao preço de miscigenar-se, condição inevitável pelo simples motivo do intercâmbio comercial, cultural, étnico e tecnológico que subjaz a todo e qualquer encontro entre povos – novamente Barroco e Surrealismo são constantes, ainda que inconstantes, expressivas das relações imaginárias implicadas visceralmente no face a face do encontro dos povos;

d] Por constituir-se como linguagem do conflito, da contradição, da errância, da plutônica mistura entre o transcendental e o imanente, do céu e da terra, da alma e do corpo, o Barroco é trans-histórico, logo miscigenado, porque sua expressão, independente do suporte, se icônico, gráfico, oral, é a própria imprópria mistura alquímica de povos e culturas;

e] O mesmo raciocínio pode ser usado para o Surrealismo. Diferentemente do Barroco, entretanto, mais que expressar a mistura plutonicamente, o Surrealismo expressa o inconsciente que emerge da e pela mistura; logo do e pelo encontro violacional entre povos e culturas, propondo, via onírica imaginação, sua superação;

f] Por tudo que foi dito, Barroco e Surrealismo são miscigenadamente trans-históricos, simultâneos e complementares, donde podemos concluir que, como possibilidades expressivas – sempre independentemente do suporte comunicacional –, Barroco e Surrealismo são copresentes em cada momento civilizacional de encontro de povos, em cada, portanto, emergência de injúrias fundacionais;

Na América Latina, nesse sentido, o Surrealismo não tem data. Não começa antes ou depois do surrealismo francês, da Revista *Littérature* (1919), com Breton, Louis Aragon e Philippe Soupault, ou do Manifesto Surrealista (1924) de Breton e seus companheiros. E não tem data porque a América Latina emerge, como continente e cultura, do acontecer de uma *injúria fundacional*, a que surge do encontro de povos europeus, ameríndios, africanos, asiáticos.

Sendo, entretanto, trans-histórico, o Surrealismo é tecido e entretecido por acúmulos de tempos-sujeitos inviabilizados, “irreais” e inverossímeis, se tivermos como referência o ponto de vista do violador. Por isso mesmo, mais que herdeiro da era imaginária barroco-mestiça que constitui o advento histórico-violacional latino-americano, o Surrealismo se inscreve, como copresença, nas coordenadas poético-biográficas ancoradas no coração da arte do índio Kondori e de Aleijadinho.

Desse modo, mais que aterrissar em movimentos e grupos, como o de Aldo Pellegrini, da Argentina, que em 1926 acionou os dispositivos estéticos para criar o primeiro grupo surrealista em língua castelhana, e o primeiro do continente americano, ou mais que pontuar a presença de grupos ou de autores em cada país da América Latina, é preciso perguntar se o nosso Surrealismo, agora pensando sob o ponto de vista dos artistas que o expressaram, alcançou a forma de nossa era imaginária barroco-mestiça, contribuindo para o desmonte, no seu fundo e no seu raso, da máquina de fabricar esquecimento e recalque, que é a *injúria fundacional* acionada, como acontecimento trans-histórico, pelo estupro da primeira mulher índia latino-americana, assim como pela presença do primeiro escravo negro em nossas terras.

Nesse sentido, ao tratarmos de Surrealismo latino-americano, nem dependência subserviente e pouco criativa e nem independência criativa é o que nos toca, a meu juízo, analisar, pois o que conta e contará é a potência milenar da miscigenação,

como era imaginária do desejo de superação dos dramas e tragédias de *injúrias fundacionais*.

É essa potência milenar miscigenada que considero importante buscar, por exemplo, na criação da revista *Qué* (1928), do grupo surrealista argentino, liderado por Aldo Pellegrini, ou, entrando na década de 40, na revista *Tropiques*, da Martinica, assim como na revista *La poesia Sorprendida*, da República Dominicana; ou ainda nas biografias poéticas de poetas como César Moro e Adolfo Westphalen, ambos do Peru, na de Juan Sánchez Peláez, da Venezuela, de Aimé Césaire, da Martinica, Magloire-Saint-Aude, do Haiti; ou, no campo das artes plásticas, na do chileno Roberto Matta, do cubano Wilfredo Lam, do brasileiro Flávio de Carvalho; ou em poemas, narrativas, grupos e manifestos.

É por isso mesmo que pouco importa saber a data de nascimento do Surrealismo estético-cultural do século XX latino-americano.

Por outro lado, na nossa relação com o Surrealismo francês e/ou europeu, mais que procurar polêmicas e anedotários sobre poetas e grupos que se subordinaram, ou não, ao modelo europeu, me parece mesmo importante é analisar quais poetas e grupos europeus foram surrealistas no sentido deste ensaio, convergente, penso, com o argumento benjaminiano de que o Surrealismo foi o último instantâneo da inteligência europeia, pois ousou interpretar o ensaio de Walter Benjamin (1985, p. 21-35) como uma proposição de liberação, via inconsciente, de toda e qualquer *injúria fundacional*, razão suficiente para toda inteligência incisiva, transgressora, onírico-utópica, surrealista.

Quais poetas europeus, portanto, como num instantâneo de inteligência, expressaram/desterritorializaram esta outra *injúria fundacional*, que nos toca a todos, europeus, mas também latino-americanos, norte-americanos, africanos, asiáticos, a saber: a *injúria fundacional* que significou a emergência da modernidade, principalmente tendo em vista a Segunda Revolução Industrial, que impôs, via estupro, um paradigma civilizacional para todos

os habitantes da terra, humanos e não humanos, miscigenando-nos a todos.

É a era imaginária, inscrita como potência utópica, dessa miscigenação planetária, advinda da *injúria fundacional* que implicou a expansão da modernidade euro-ocidental, violando, colonizando e saqueando a biodiversidade de todo o planeta, que nos cabe analisar se tem sido esboçada pela intensidade inconsciente da linguagem surrealista do século XX, assim como seu horizonte de expectativa para o século XXI.

Mas isso fica para outra oportunidade.



CAPÍTULO II

# **O Brasil nos sertões da literatura**





## Graciliano Ramos: um diálogo antimoderno com a modernidade

### Uma literatura de margens

Graciliano Ramos escreve nas margens do texto, o lugar mesmo de seu exíguo espaço de escrita. Uma escrita de margens, ao mesmo tempo seca e afetiva. Uma escrita de cárcere, na qual, do cárcere, o autor soube fixar a dificuldade das emendas, das rasuras, das reescritas.

E soube através de um saber ele mesmo de insuficiências, precário, emendado, porque os referentes de sua escrita, seus personagens humanos e inumanos, são eles mesmos emendas e insuficiências, como tudo o mais, uma vez que as cadeias, a bem da verdade, são gerais, porque se inscrevem no limite da vida, como mortais que somos, nos limites das instituições, outras formas de nos aprisionar em valores, percepções, relações e práticas gradeadas; ou no limite da pauta retangular do papel, outra cadeia que aprisiona o estilo do escritor, o circunscreve num fora dele, numa precária autonomia, a do texto literário, débil para rasurar essa outra pauta, a do mundo: “Provavelmente fiquei horas a trabalhar desordenadamente [...] As letras se acotovelavam, miúdas, para economizar espaço, e as entrelinhas eram tão exíguas que as emendas se tornavam difíceis” (RAMOS, 1983, p. 23).

Por sua vez, nessa outra margem, nas margens da memória, do tamanho da infância esquecida, um “menino-homem”, em *Infância*, um narrador, faz emergir a criança que fora, no “menos-um” de ter sido uma criança do esquecimento, da qual ninguém se lembrava.

Daí porque essa escrita nas margens é também uma escrita de margens, apta para resgatar, apresentar a memória de um mundo fora das pautas oficiais e legais, como o da infância pobre, órfã não em função da ausência física dos pais biológicos, mas porque estes estão também na e à margem; são órfãos da modernidade, dela participando como incluídos na exclusão, como menos-valia de um mundo da religião da rentabilidade e da maximização de lucros econômicos, afetivos, sociais, regionais, e outros que tais.

Sob o signo da memória do esquecimento, assim, o menino da infância – num jogo entre rasuras biográficas, que vai da criança, para o adulto e para o pai do adulto – lembra, através da memória do adulto, da pena do escritor, o avô de todos, dado que, como este, também o menino do romance *Infância* não gosta de urupemas.

Assim, nessa memória geracional da criança, do adulto e do avô, nessa memória afetiva comum, a escrita memorialística não se inscreve na dimensão do gostar, mas na insistência de escrever frustrações, dissabores, margens amargas, pois o narrador de *Infância*, o narrador de Graciliano Ramos, insensível às críticas, é também aquele que escreve porque “perseverou nas urupemas rijas e sóbrias, não porque as estimasse (como o avô também não estimava), mas porque eram o meio de expressão que lhe parecia mais razoável” (RAMOS, 1983, p. 23).

Um narrador que procura fixar, no seu exíguo texto, um menino esquecido, como faz Graciliano Ramos em *Infância*, não poderia deixar de ser, enfim, um escritor que resgatasse o reprimido de seu tempo, a memória inconsciente da modernidade, seu outro sentido.

Diferentemente da leitura de Antônio Candido (CANDIDO, 1992, p. 34), mais que procurar o sentido do humano, acredito que Graciliano Ramos tenha rascunhado – e aqui os extremos se tocam – simultaneamente o excesso de sentido e a sua ausência, na modernidade, momento em que o humano, ou o sentido do humano, vai deixando de ser sentido, ou ter sentido, dada a excessiva brutalidade inscrita na fúria do progresso, máquina fascista em guerra contra os sentidos de ser e de estar, a qual, no seu desprezo pelo humano, pelo orgânico, pela vida, sobrecodifica a si mesma, se hipersignifica, colando ao humano, à vida, um sinal de menos, um hipossinal.

Talvez não seja circunstancial, a propósito, que Otto Maria Carpeaux, em “Visão de Graciliano Ramos”, tenha registrado que o romancista nordestino não se conforma com nossa civilização artificial e, por isso mesmo, “transforma esta vida real em sonho, pois do sonho afinal se lembra” (CARPEAUX, 1992, p. 33). Assim, como num sonho, num pesadelo, melhor dizendo, a solidão, esse outro hipossentido, emerge, na perspectiva de Carpeaux, como traço crucial dos personagens de Graciliano Ramos.

Como memória desse hipo-humano, a narrativa de Graciliano Ramos resiste à autoridade do progresso, transformando seu texto em espaço ficcional de exilados da modernidade. No entanto, não se trata de um exílio do fora, mas, paradoxalmente, de um exílio do dentro, uma vez que sua escrita de letras exíguas assim o é porque antes de tudo tem como protagonismo esse outro pouco por excelência da modernidade, o pobre, exilado aqui e em qualquer lugar.

Por sua vez, ao compor outro lugar de escrita, o do pobre, GR modifica ou desloca o ponto de vista do naturalismo, pois seu naturalismo não representa – como era comum no século XIX e em boa parte do neonaturalismo de 30 – a alteridade, o pobre, através de um olhar de fora, do jornalista, das ciências positivistas, do narrador de terceira pessoa, os quais, propondo

a distância, a imparcialidade e a neutralidade, bem mais que um discurso universal, científico, contribuíram para um sistema de classificação baseado no limpo, os incluídos da modernidade, e no sujo, os excluídos.

Diferentemente desse olhar naturalista pseudoimparcial, GR, em seus textos, fez com que a própria alteridade, ao invés de ser vista, de ser representada e designada, se apropriasse do olhar naturalista, visse a partir dele, radicalizando-o e transformando-o em olhar cubista, mosaico geométrico, espelho em fragmentos formais, informais, das escritas que borram a modernidade, não permitindo que esta designe o diferente, o pobre, como sujo, posto que, assumindo a função de ver, como sujeito, a escrita memorialista de GR suja o supostamente limpo mundo do progresso, da ciência, das práticas e dos saberes.

Num mundo múltiplo, de vozes deslocadas, secas andarilhas, assassinadas e assassinas de Julião Tavares, de gordas narrativas de sucesso, de periódicos das letras do saber oficial, GR inscreve e escreve um texto mimeticamente múltiplo, potencializando a apresentação dessa imprevista, periférica, cena moderna nordestina, brasileira.

### **Os heróis de Graciliano Ramos**

Quanto a seus heróis, o autor, desde a infância memorada, lançou-se ao mundo do sofrimento alheio. Como em uma passagem de “O moleque José”, de *Infância* (RAMOS, 1984, p. 88), a identificação com o moleque punido pelo adulto dominador faz-se punição para o adulto narrador. Assim, através de seus personagens, o autor assume máscaras, desvelando e ocultando o seu rosto. Sob determinadas condições, Fabiano talvez fosse GR; todos os seus personagens, como a modernidade mesma, são possibilidades biográficas para ele mesmo, o narrador.

Se é verdade que cada personagem de GR constitui-se em

uma espécie de unidade na diversidade – ou vice-versa –, suas polifaces, também me parece lícito pensar a própria modernidade como polifaces, como esses muitos que as escritas das letras tentam apagar. Mas o autor, com sua escrita testemunhal, faz emergir os fantasmas, os “alefs” de sua época, de seu espaço.

Jogo entre memória e imaginação, de desejo e desejado, o texto de GR vai delineando o “porão” de sua época, a partir das contradições de seu desejo narrativo, corpo escrito de espaço marcado por múltiplos tempos, quer dizer, por variadas escritas, diversos corpos. Em *Corpos escritos*, Wander Melo Miranda fala a respeito do que venho pontuando:

O texto de Graciliano Ramos caracteriza-se, pois, pelo jogo irônico entre memória e imaginação, entre o texto desejado e o desejo do texto, entre as personagens e o modo como é revisto, por si mesmo, enquanto produto de discurso (MIRANDA, 1992, p. 58).

O desejo irrompe, no texto, toda a fúria, instaurando, na linguagem, o discurso fragmentado, chegando a desconstituir a linguagem realista do texto desejado. Uma ambiguidade que se inscreve na escrita do autor, aliás bastante bem apresentada já em seu primeiro romance, *Caetés*, através da teoria do homem caeté, que explicita, de certa forma, a ética e a estética da escrita de GR.

Caeté figura o que há de mais primitivo no homem, pelo menos sob a perspectiva linear-desenvolvimentista, uma vez que é o que as narrativas míticas do Ocidente civilizado reprimem ou deslocam para as margens de sua constituição histórica. Caeté é o outro, em sua diferença esfíngica de devorador de certezas ou/e de ícones de um mundo organizado, fundado pelo mito da ordem instituída. Nesse sentido, faz-se caricatura do instituído:

Dormíamos quase sempre juntos, homens e mulheres, sentados, como selvagens. Muitas necessidades sociais tinham se extinguido; mostrávamos às vezes impaciência,

irritação, aspereza de palavra [...] Enfim numa semana havíamos dado o salto de alguns mil anos atrás (RAMOS, 1983, p. 237).

O caeté, o índio, o próprio do local, o nativo, o mito romântico do ser inviolável, da modernidade inviolável, ambigualmente instaura as brechas neuróticas do civilizado, preso a uma solidão inexorável, mesmo e sobretudo quando em companhia de outros humanos. Assim, o texto de GR estabelece uma ponte desse invulnerável outro com o mesmo civilizado, através da escrita.

Os personagens de GR são solitários. Para o autor, a escrita é que os impulsiona ao outro. Todos os seus personagens, e ele mesmo, buscam, através da escrita, o contato consigo mesmo e com o outro, mas o resultado dessa busca incansável é o estranhamento, o sentimento da falta e da ausência.

Paradoxalmente, é através da falta que o contato com o outro torna-se corpo escrito. É ela, a falta, que faz do sujeito um ser pulsante, humano afinal, porque capaz de amar, de odiar. É a falta que se rebela contra a onipotência da modernidade.

Se o progresso, a modernidade, seria, segundo Walter Benjamin, a anulação da alteridade, impondo-se como incontestável, o sujeito resiste através de sua incompletude, porque deseja ser outro, viver através do outro. Nesse sentido, a presença da falta no humano é que o pode tornar revolucionário.

GR, em suas obras, incorpora uma quase possibilidade de silêncio para seus personagens trágicos, figurando, em sua escrita, um não lugar caeté, a utopia atópica de Graciliano Ramos. Para resistir à Modernidade, ele propõe a volta ao mundo primitivo. Otto Maria Carpeaux, de novo em “Visão de Graciliano Ramos”, aponta:

Porque o seu criador quer mais do que terra, casa, dinheiro, mulher. Quer realmente voltar aos avós. Voltar à imobilidade, à estabilidade do mundo primitivo. E para atingir este fim, devemos destruir o mundo da agitação angustiada, ao qual está preso (CARPEAUX, 1992, p. 32).

O tema do tempo anterior, do passado não museológico, mas arruinado, e arruinando o presente moderno teleológico, é recorrente em Graciliano Ramos, metáfora da cegueira que percorre quase todas as suas obras. É o avô cego de Luís da Silva, em *Angústia*; o menino cegado de *Infância*, o cego que puxa as orelhas de Paulo Honório, quando menino, em *São Bernardo*. A cegueira torna-se ícone dos não vistos da modernidade e, a um tempo, esses outros, inconsciência dessa mesma modernidade, os quais recusam olhar o movimento canônico do tempo sucessivo, do progresso, neto de um avô negado, força de quem homericamente narra outros acontecimentos.

Para Otto Maria Carpeaux, através da tragicidade de seus personagens, Graciliano Ramos narra o fim do mundo. Entretanto, se a arte de GR é um pesadelo do qual se acorda, se é o fim trágico do mundo, também é reinício, através da recriação de uma nova experiência ética e estética, em cada novo romance.

Em cada obra de GR, há o recomeço de uma vida que se reinventa e um novo fim do que se reinventa, e um novo fim do mundo que se anuncia, resultado do sentido do humano, seca, afeto, solidão, força solitária num mundo de macrorrelatos.

Sua perspectiva ética figura-se no movimento de resistência à modernidade forte, resgatando os singulares, as pequenas narrativas. Essa modulação de escrita já é também um posicionamento estético, à medida que GR assume a ausência, característica do texto e do indivíduo, elegendo para si uma escrita errante, que parte da palavra do pai – o realismo, o naturalismo –, desembocando no assassinato do pai, Julião Tavares, ícone da cidade ocidentalmente letrada, processando uma escrita margeada, agreste, no centro de Recife, no centro do mundo moderno.

Trata-se do mito “caeté”, do primitivo ocidentalizado, pastiche de outro mito: o moderno sucessivo, grandiloquente. Inconstância no mito caricatural da constância tranquila do progresso.



Em *Infância*, o autor aponta a inconstância caeté nas figuras humanas. No relato descritivo de uma personagem da infância do narrador-personagem-autor, este se surpreende com a criatura feroz que espancava o menino João:

Onde está Chico brabo? Qual dos dois era o verdadeiro Chico Brabo? Estarrecia-me esse desdobramento. [...] Poucos chegavam, como D. Maria, a apresentar serenidade invariável. [...] Os outros viventes possuíam virtudes e defeitos, com desaires e desolação (RAMOS, 1984, p. 148).

Outra característica humana que parece instigar GR é a procura constante de um “ser-aí” marcado pelo seu lugar de classe, de gênero e de etnia, na estrutura fechada de um mundo fechado. Em *Infância*, o narrador-personagem-autor procura os motivos da dicção masculina do pai e diz: “Hoje acho naturais as violências, que cegavam [o pai]. Se ele estivesse embaixo, livre de ambições, ou em cima, na prosperidade, eu e o moleque José teríamos vivido em sossego” (RAMOS, 1984, p. 30).

Mas GR, sendo muitos personagens, muitas outras possibilidades de estar no mundo, pode também vislumbrar possibilidades até mesmo de manifestação de solidariedade humana. Em suas *Memórias do Cárcere*, fica perplexo, vendo um acontecimento para ele inexplicável: certo capitão que não concorda com suas ideias, e ainda não lhe propondo nada em troca, oferece-lhe empréstimo. GR relata: “Difícil era conceber que alguém se despojasse voluntariamente, em benefício de um adversário. Essa renúncia da propriedade me entontecia” (RAMOS, 1992, p. 113).

Essa capacidade de despojamento, mesmo numa narrativa do fracasso, de perspectiva maniqueísta, parece inscrever na narrativa de GR, em sua modulação, no seu modo de compor, em paradoxo, o ritmo do humano. Também a solidariedade pode vir de onde não esperamos.

Assim, embora a disposição de ver no outro a possibilidade de emergência de valores relativos à sua condição social, à sua

classe, esteja mais visível no último livro de GR, no processo de escrita do autor e dos seus narradores personagens, o significante classe social se torna difuso através da ausência, no texto, de condicionamentos de classe.

Os personagens de GR são seres ambíguos, instáveis como o mito caeté. Não sendo nem bons, nem maus, unindo-os apenas a revolta solitária contra uma força que os arrasta, impossibilitando-os de se relacionar com o outro, privando-os da potência de amar: são as forças da modernidade que impõem hierarquias, impossibilitando uma vida humana mais digna, quase utópica.

Não significa, de outra parte, que GR esteja realizando um diálogo satanizante com a modernidade, elegendo-a como espaço/tempo do mal. O que GR faz, em seus textos, é abrir as brechas da modernidade, desmistificando sua narratividade unidimensional, mostrando que a modernidade não se reduz à lógica sintática de um artigo no singular, mas que são muitas e variadas, uma luta corporal de poder e de espaço, uma “polis” multiplicada, de espaços recortados, na qual o letramento constitui um modo de alfabetização, de aprendizagem da dominação, da barbárie instituída, a barbárie do progresso. Daí o ódio de Luís da Silva às narrativas jornalísticas, aos letrados profissionais.

GR recusa, na insistência de seu texto exíguo, a lógica “narrativesca” que separa o dentro do fora. Não existe, em sua textualidade, um dentro e um fora. Seus outros personagens, suas outras narrativas, seus outros enredos são parte desse mundo, são outros de um mesmo dentro, agora ampliado, as modernidades.

A prisão, nesse caso, não pode estar só nos muros fechados de uma cadeia, de uma penitenciária, porque, assim, haveria um lugar específico, haveria já o dentro e o fora. Em *Memórias do Cárcere*, o narrador, ao especular sobre a prisão, reflete sobre a prisão das liberdades, das ruas, de outros lugares escolhidos

como espaços de liberdade. Se há prisão aqui, de algum modo o autor diz, é porque, também de algum modo, o mundo todo é uma prisão, um estar preso: “Naquele tempo a idéia de prisão dava-me quase prazer: via ali um princípio de liberdade, eximia-me do parecer, do ofício, do estampilho, dos horríveis cumprimentos ao deputado e ao senador” (RAMOS, 1992, p. 45).

Os personagens, o narrador, o autor estão dentro das prisões institucionais modernas: a escola, o jornal, os adultos, a família, o patriarcalismo, as elites, o estado totalitário. Daí o saudosismo, as constantes e inconstantes genealogias de *Angústia*, o delírio expressionista de Luís da Silva, o nome enorme do avô, personalíssima memória dos apagamentos de uma modernidade colonizadora, que se autodenomina moderna, pressupondo, assim, ser possível esconjurar as outras vozes, os outros estados de existência que, concretamente, não só existem no agora moderno, mas insistem em emergir, em não desistir, em retomar o nome próprio de sua impropriedade, a narrativa de Graciliano Ramos.

A escrita mesma configura-se como espaço penitenciário, a prisão ficcional da modernidade, de seus personagens, de seus narradores, da expressão dos sujeitos deslocados, de Fabiano, Luís da Silva, Sinhá Vitória, os meninos, a infância de *Infância*, e a infância memorada dos adultos, dos narradores em primeira pessoa, subjetividade pouca, angustiada, vidas secas/presas da modernidade.

Em *Angústia*, a cidade e a modernidade são vistas sob o prisma crítico de um desajustado, Luís da Silva, letrado angustiado, quase um analfabeto enrustido. O movimento da escrita do romance talvez seja uma espécie de estrutura do mundo urbano, em toda sua pluralidade não hegemônica; é a perspectiva urbana que organiza e desorganiza a angústia de GR. O movimento reminiscente, cacofônico, está na perspectiva da escrita da cidade, com sua cacofonia de vozes, de escritas, de possibilidades, de impossibilidades.

GR encena e tematiza a linguagem urbana, a cidade nordestina, de agreste rural, bairro maior, fluxo e refluxo dos que perseguem o sonho da cidade, de sua letra mágica, progressiva, salvação equívoca. Encenando esses mundos, a escrita de GR traz consigo os fantasmas da modernidade, tudo que é ruína, perda, tudo que é singularidade.

GR, ele mesmo, está também na escrita cujos fantasmas vêm à tona, sendo, na sua escrita, aquém e além do narrador, uma espécie de “fantasma-mor”, o bruxo nordestino, coronel sem terras, mas capaz de fazer um barulho fantasmático-biográfico, saudosista, através da escrita, desvelando as neuras da modernidade periférica.

Como bem disse Otto Maria Carpeaux, o mundo, em GR, está fadado a desaparecer. No entanto, como melhor ainda diz, e tem dito, a escrita de GR, o mundo desaparecido está fadado a aparecer.

E já não é mais o fantasma do pai de Hamlet que ressurge, pedindo vingança ao filho, mas sim os filhos bastardos da modernidade grandiloquente, fantasmas ressentidos, vingança dos cegados, inconsciente moderno da modernidade colonizadora.

## **Referências bibliográficas**

Bibliografia do autor

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Linha torta*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Record, 1992. v. 1 e 11.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

### **Bibliografia sobre o autor**

BOSI, Alfredo (Org.). *Antologia e Estudos sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1995.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32.

BRAGNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

CÂNDIDO, Antônio. *Ficção e Confissões: ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

MIRANDA, Wander de Melo. *Corpos Escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

## ***A hora da estrela*, de Clarice Lispector: Macabéa, Dom Quixote da fome**



### **1. As existências inexistentes: as máscaras retrogonísticas**

Numa sociedade baseada na posse privada da mais-valia econômica, a que chamamos de direito ao lucro, não existe exilado mais abandonado que o pobre, visto que o seu é o exílio daquele que é incluído na exclusão, por estar fora dos direitos econômicos, sociais, culturais, territoriais.

O pobre é, nesse sentido, o credor por excelência. E antes de tudo um credor econômico, pois, uma vez exilado economicamente, emprestou, para usar uma linguagem financeira, através da fome mesma, sua mais-valia econômica para grupos privilegiados. Por isso é o credor permanente, por sempre “emprestar”, enquanto houver injustiça no mundo, sua mais-valia vital para expropriadores legitimados por sistemas jurídicos, simbólicos, epistemológicos.

Por ser o credor permanente, o pobre cobra, na sua experiência mesma de pobre, cobra e deve cobrar uma dívida que não é apenas a sua, mas que constitui o eixo de um sistema de dívidas de gênero, de dívidas étnicas, de dívidas simbólicas, de uma proliferação de dívidas ligadas ao que comumente chamamos de preconceito, de exclusão, de frustração, de submissão.

Agora imagine a proliferação arrebatadora dessas dívidas todas, como um formigueiro de dívidas, no rosto de Macabéa, a personagem de *A Hora da Estrela*<sup>1</sup>, de Clarice Lispector. Imagine os passados de dívidas, sequer sabidas como credoras dos presentes e dos futuros, deslocando-se do rosto de Macabéa para a angústia linguageira e representativa do narrador de *A hora da Estrela*, esse que apenas se deixa mostrar, como que envergonhado, pelas iniciais de seu nome, Rodrigo M.S., conforme podemos observar no fragmento abaixo:

Proponho-me a que não seja complexo o que escreverei, embora obrigado a usar as palavras que vos sustentam. A história - determino com falso livre-arbítrio - vai ter uns sete personagens e eu sou um dos mais importantes deles, é claro. Eu, Rodrigo M.S. Relato antigo, este, pois não quero ser modernoso e inventar modismos à guisa de originalidade. Assim é que experimentarei contra os meus hábitos uma história com começo, meio e “gran finale” seguido de silêncio e de chuva caindo (LISPECTOR, 1998, p. 12-13).

Rodrigo M. S., o narrador, parece uma sigla, um nome fictício de uma empresa, a que chamamos nome de fachada, uma marca, uma grife, embora de uma empresa outra, a da aventura da letra, da escrita, da literatura. Trata-se de um narrador masculino, orgulhoso de si, o personagem mais importante da narrativa a que se propõe narrar, assim ele mesmo diz, é claro, e diz como um narcísico pronome indicial, autorreferido e maiúsculo: Eu.

E tanto mais Eu, mais orgulhoso de sua importância, mais o narrador é “obrigado a usar as palavras que vos sustentam”, sendo esse “vos”, não casualmente, o pronome de segunda pessoa do plural, a segunda pessoa bíblica e jurídica, a segunda

pessoa dos discursos teológicos e legais, portanto, mas fundamentalmente, tendo em vista a teologia e a legalidade, a segunda pessoa a referir-se ao plural dos leitores, os leitores igualmente teológicos e legalistas, pertencentes à tradição dos leitores hipócritas, aqueles mesmos inscritos no poema “Ao leitor”, de Charles Baudelaire, vejamos sua última estrofe: “É o tédio! – os olhos seus que a chorar sempre estão, / Fumando o seu huka, sonha com o cadafalso. / Tu o conheces, por certo, o frágil monstro, ó falso / Hipócrita leitor, meu igual, meu irmão!” (BAUDELAIRE, 2003, p. 14).

Eis então o lugar desse “vos”, o dos leitores hipócritas, porque teológicos e legalistas, e antes de tudo porque é também um igual, um igual ao eu lírico, ao poeta, ao narrador, ao escritor; um igual ao sujeito da representação, ao masculino narrador Rodrigo M. S., igualmente entediado, ávido do “grand finale”, da vontade hipócrita (porque se inscreve como o protagonista, o Eu) de contar a aventura frustrada, letal, perdida e errante do narrado, ou da narrada, sentindo-se, desde o começo, incapaz, impotente, para narrar o inenarrável: a profusão de vozes, de dívidas, de sonhos não vividos, no devir da personagem Macabéa, sua errância melodramática pela capital do Rio, com seu exílio nordestino, como se fora a filha inominável, abortada, imaginemos, da eterna retirância de Fabiano e Sinhá Vitória, personagens de uma outra narrativa romanesca, a de Graciliano Ramos, de suas *Vidas Secas*, desvisceralizadas pelo que não puderam ser e estar, como se, sendo uma fictícia filha abortada de Fabiano e de Sinhá Vitória, imaginemos, Macabéa tivesse alcançado o paraíso que os pais e os irmãos sonhavam: morar numa cidade do sudeste do Brasil, na capital do Rio de Janeiro, espaço urbano desse ciclo de fugas intermináveis, cenário para sua morte, signo esfíngico das arribações de todas as dívidas, pagas com fome, emboscada, desespero, dor, indiferença, tédio, hipocrisia, sonho de cadafalsos, com o seu, enfim, atropelamento, o de Macabéa, cujo nome lembra o personagem shekespeareano, Macbeth, embora ocupe o



extremo oposto de seu trono, de suas artimanhas, sendo o Macbeth tornado nordestina, pobre, faminta, tão magra, tão seca, tão longe, enfim, da coroa de qualquer reinado.

Macabéa é a personagem descoroadada, sem aura, a que inscreve, em si, no seu rosto, em sua história, em sua biografia, as feridas das epopeias, das escritas, das representações e das confabulações macbethianas, com suas traições e usurpações de tronos, por isso ela é herdeira das dívidas, dos fantasmas de todos injustiçados. Por isso ela constitui, como fantasma, o lugar do simulacro das letras, de Rodrigo M. S., de Clarice Lispector, das instituições, com seus monopólios de representação, a dizer o que é digno de ser visível, de possuir coroa, de existir, de fazer-se e acontecer, de, enfim, tornar-se mito, ideal de ego para os que estão fora, para os recusados, para os exilados das representações e das ficções humanistas.

Macabéa, sendo fantasma, estando do lado de fora das escritas mitológicas, é exatamente a que não pode ser protagonista de nada, transformando-se, mas apropriadamente, numa espécie de *retrogonista*, no sentido etimológico mesmo, uma vez que retém, em si, a memória milenar dos fantasmas expulsos de suas temporalidades existenciais, fazendo-se como *retro*, a que traz o antes, e *gonos*, a que incorpora a dor (já que *gonos* significa antes de tudo dor) desses antes as reapresentando no seu presente de existir.

Como *retrogonista* da narrativa – uma vez que o protagonista já se encontra devidamente nomeado, sendo o personagem narrador Rodrigo M. S. –, torna-se difícil, senão impossível, nomeá-la, uma vez que vem antes das representações, antes dos nomes, dos significantes, antes, antes.

Daí a dificuldade inclusive de dar título ao romance, pois, sendo difícil nomeá-la, representá-la, Macabéa é legião, são muitas macabéas, justamente porque é *retrogonista*, porque é antes do antes, porque, mediunicamente, traz em si a memória da falência geral de todas as representações, de todos os

passados, sendo, ela, a apresentação, no seu presente, desses fantasmas todos que as representações institucionais sempre tiveram dificuldade de encenar, ficcionalizar, incorporar, de fazer justiça.

Não é circunstancial, assim, que o romance tenha muitos nomes alternativos, tantos quantos o infinito de fantasmas irrepresentáveis que Macabéa incorpora e reencena.

Vejamos alguns, arrolados pela autora:

A hora da estrela

A culpa é minha

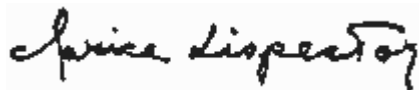
Ou

A hora da estrela

Ou

Ela que se arranje

Ou



Quanto ao futuro

Ou

Lamento de um blue

Ou

Macabéa, como legião de fantasmas, não possui uma biografia única, não podendo, por consequência, ser nomeada como detentora de uma história, eis o motivo pelo qual (ao menos o que se faz relevante, aqui) a narrativa multiplica seus títulos, ao infinito, com duas curiosidades, que gostaria destacar, porque confirmam essa dimensão retrogonística do romance: uma primeira está relacionada ao fato de os muitos nomes da

obra serem também seus outros fantasmáticos personagens irrepresentáveis, fantasmas de fantasmas de Macabéa; e uma segunda, que deriva da primeira, constitui a presença da autora, a sua assinatura, *Clarice Lispector*, como mais um desses personagens retrogonísticos, da e na narrativa.

Assim, para além dos jogos especulares, meramente autorreferenciais, os do embaralhamento dos elementos da narrativa, como autor, narrador, personagem, instaura-se, no romance, um estado geral de confusão ficcional de polifônicas vozes dissonantes, inconscientes, fantasmáticas.

De qualquer forma, embora essa confusão, esse jogo especular entre os elementos da narrativa, estejam presentes em muitos outros romances, pelo menos desde o século XIX, para cá, como *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, com seu defunto autor ou autor defunto, como os reflexos afetivos e mnemônicos de autor/narrador, em *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, ou como na relação autor/narrador/personagem em *Madame Bovary*, de Flaubert, ou ainda em *Tristram Shandy*<sup>2</sup>, ao contar uma história sem conhecê-la, enfim, embora esse jogo indefinido com os dados da ficção ecoe, no caso de *A hora da estrela*, uma plêiade canônica de outras narrativas de ficção, há algo aqui, em Clarice Lispector, que é, senão diferencial, uma forma de radicalização desse/nesse jogo, dessa/nessa técnica especular, que é a de multiplicação desmedida, e retrogonística, dos fantasmas do passado, constituindo um modo paradoxal de colocar em destaque, ou em crise, a própria representação, na sua pretensão mesma de fazer algo para, de falar de; de, enfim, mostrar, contar, encenar, escrever uma história, um outro algo, sobre irrepresentáveis seres ágrafos, sobre afetos e personagens oprimidos e sequestrados pela dinâmica genocida do Ocidente colonizador.

No caso de *A hora da estrela*, a crise da representação assume contornos agonísticos, ou retrogonísticos, justamente porque o representado, ou representada, constitui aquilo que vem

antes da representação, antes da linguagem, sendo o nome que vem antes do próprio nome, um nome que não pode ser nomeado, seja porque constitui uma legião de nomes, e de títulos, seja porque o lugar de enunciação da representação, o lugar de Rodrigo M. S., o protagonista narrador e personagem, converge demais com a dinâmica fascista de um Eu maiúsculo, legalista e teológico, fazendo-se, portanto, impotente para trazer, em si mesmo, para inscrever, em sua logomarca, M. S., em sua casta sacerdotal, em sua estirpe aurática de escritor, em sua canonicidade, a escrita outra de uma biografia macabeica, a cobrar a dívida de suas muitas ausências aos aparelhos sociais de representação; à escrita.

De alguma forma, para representar Macabéa é necessário apresentá-la, confundir-se com ela, sair da tranquilidade da representação, ou da comodidade de um sobrenome escritural, M. S., essa de um escritor protagonista, escrevendo-a, à distância, para, enfim, ocupar a agonia fantasmática do devir retrogonístico, a exigir-nos, seja como escritor, seja como autor, seja como narrador, seja como personagem, seja como dimensão temporal e espacial, uma biografia, uma participação incrustada, mediúnica, no horizonte precário e incompleto de outras Macabéas, de outros fantasmas, de outras biografias humanas e não humanas, ansiosas para transformar a dinâmica e os afetos do mundo, o que nos remete à urgência de também nos metamorfosearmos em Macabéa, em autores, narradores, personagens, tempos e espaços precários e retrogonísticos, porque antes de todo antes, porque pré-simbólico, antes de toda letra, de toda representação.

## **2. O relógio destruído: uma história regressiva: a assinatura da autora: jogo de máscaras**

Nesse sentido, podemos traçar, a partir da crise da representação de *A hora da estrela*, duas possibilidades de campos perceptivos, ou discursivos, ou de enunciação: um que parte do paradigma

do tempo homogêneo e vazio, caro a Walter Benjamin<sup>3</sup>, que é o paradigma do progresso, cujo campo perceptivo faz-nos ver, agir, ser e estar, no mundo, tendo em vista a linearidade progressiva de um tempo que ousaria a chamar de marcial, visto estruturar-se como uma marcha fascista de guerra, a partir de uma lógica que começa no antes, no passado, atravessa o presente, rumo ao futuro, um antes, agora e depois.

Essa marcha temporal, tipicamente futurística, é a que nos toca, modernos e pós-modernos; ela é, novamente dialogando com Benjamin, homogênea e vazia, justamente porque sua temporalidade é a do relógio, e não a do calendário, distinguindo-se deste em função de que o tempo visto e sentido, sob o signo do relógio, constitui exatamente o tempo que tende a abolir, a esquecer, a suprimir, como tempo abstrato do progresso, a dimensão retrogonística, enterrando, ou colocando no limbo, portanto, todas as outras “Macabéas” dos passados, senha fascista para a indiferença em relação às “Macabéas” do presente.

Vale a pena, para prosseguir com o raciocínio, citar Benjamin, especialmente o seu aforisma número 15, inscrito em *Sobre o conceito de História*:

A consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação. A Grande Revolução introduziu um novo calendário. O dia com o qual começa um novo calendário funciona como um acelerador histórico. No fundo, é o mesmo dia que retorna sempre sob a forma dos dias feriados, que são os dias da reminiscência. Assim, os calendários não marcam o tempo do mesmo modo que os relógios. Eles são monumentos de uma consciência história da qual não parece mais haver na Europa, há cem anos, o mínimo vestígio. A Revolução de julho registrou ainda um incidente em que essa consciência se manifestou. Terminado o primeiro dia de combate, verificou-se que em vários bairros de Paris, independentes uns dos outros e na mesma hora, foram disparados tiros contra os relógios localizados nas torres. Uma testemunha

ocular, que talvez deva à rima a sua intuição profética, escreveu: “Qui le croirait on dit qu’irrités contre l’heure/ De nouveaux Josués, au pied de chaque tour,/ Tiraient sur le cadrans pour arrêter le jour” (BENJAMIN, 1994, p. 230).

O tempo homogêneo e vazio, o do relógio, é aquele que se inscreve no *continuum* da história, na dinâmica de um antes, passando pelo agora, rumo ao futuro, marcha marcial de uma lógica que, sendo da máquina, é vazia e homogênea, precisamente porque não incorpora a dimensão retrogonística, porque é desmemoriada, isto é, configurada para produzir esquecimentos, preenchendo-se, para tal, de uma espécie de utopismo tecnológico<sup>4</sup>, forma de viver a dinâmica temporal tendo como parâmetro a ideia de que o importante, o digno de nota, está relacionado com as descobertas tecnológicas, como se, por elas mesmas, inaugurassem o ritmo orgânico, o ritmo afetivo, o ritmo estético, inconsciente; como se as tecnologias, por elas, pudessem tomar o lugar laico, biográfico e ético do devir humano, a partir de um compasso temporal que instaura, publicitariamente, a primazia narcísica de seu próprio valor, de sua própria importância, de sua própria inevitabilidade e exclusividade, constituindo um campo discursivo ou perceptivo positivista, fascista e determinista, para não dizer autoapologético, dentro do qual não há espaço para a memória do injustiçado, sendo imediatamente denunciado como derrotado, anacrônico, analfabético, bárbaro, fundamentalista, periférico, ou, simplesmente, rosto teológico da pena, da esmola, da representatividade hipócrita, porque distante, porque meramente compensatória, porque compactuada com o tempo do relógio, o do esquecimento.

Por outro lado, se há crise de representação, em *A hora da estrela*, é porque esta, de alguma forma, aspira ou toca ou sugere a urgência do tempo do calendário, que é o tempo da reminiscência, o retrogonístico tempo que não se configura a partir da lógica marcial e futurística, de um antecedente ávido de um conseqüente, mas, ao contrário do tempo do relógio, o do

calendário instaura um giro de cento e oitenta graus, tendo em vista o seu campo perceptivo, de tal maneira que o consequente é que se faz desejoso do antecedente, incorporando-o, memorando-o, reverenciando-o, é bom destacar, fora da dimensão museológica, típica do campo discursivo do tempo homogêneo e vazio, uma vez que, dentro do tempo do calendário, a memória do antes deve assumir o passado a partir do presente, a partir, enfim, das vozes, personagens, afetos, errâncias que corporificam o antes no agora.

E é precisamente a partir do tempo do calendário, com sua rede sem fim de um depois a incorporar o antes, e o antes do antes, instaurando a dimensão retrogonística, enfim, tendo como parâmetro esse outro campo perceptivo, dentro do qual Macabéa se situa, é que podemos não só argumentar sobre a profusão de títulos-personagens, de *A hora da estrela*, como também sobre a presença da assinatura da autora, uma vez que esta faz emergir a dimensão biográfica de Clarice Lispector, no que ela tem de Macabéa, de memória afetiva fantasmática, incluída na dimensão retrogonística.

A propósito, a sugestiva dedicatória da autora, ou do autor, parte evidente do romance, ilustra bem essa dimensão retrogonística de *A hora de estrela*, por ser o momento em que, como num redemoinho de rostos e vozes, a memória especular de um antes, a convocar outros antes, emerge, para colocar em cena, a própria presença fantasmática da autora, assim apresentada, em destaque, no cabeçalho da página:

DEDICATÓRIA DO AUTOR.

(Na verdade Clarice Lispector)

Esse jogo de vozes da narrativa intensifica a memória do antes, numa pulsão fantasmática que torna o presente uma instância do tempo do calendário, a reescrever a ressurreição sem fim das ruínas esquecidas do passado, deixando extravasar, no agora da autora, ou do autor, ou do narrador, ou do tempo

dos personagens outros, e da própria narrativa, uma espécie paradoxal de rosto cubista, à *Guernica*, de Picasso, a partir do qual a memória dos derrotados emerge à superfície da ficção, fazendo transbordar, como uma enchente, como um aluvião, rostos imprevistos, biografias inesperadas, estilhaços de outras épocas, outras afetividades, outros nomes, outras assinaturas, como se, alegoricamente, os fragmentos arruinados dos passados fossem, retrogonisticamente, sendo convocados a assustar e a arruinar o próprio presente, abrindo as portas infernais do antes do antes, com suas tragédias, esquecimentos, injustiças e mortes, para a visibilidade do leitor, do narrador, da autora, dos personagens, da escrita, da ficção, de tal maneira que cada qual vai recompondo a sua própria tragédia, a sua própria rede sem fim de memórias perdidas, reprimidas, descoladas, evitadas, porque inscritas sob o ponto de vista do tempo do relógio, o de nossas traições, impotências, esquecimentos.

Dáí porque, mesmo procurando se situar como o protagonista, esse recorte por excelência do tempo do relógio, Rodrigo M. S. é também arrebatado pelo tempo do calendário, deixando, apesar de si mesmo, extravasar as suas próprias fantasmáticas memórias retrogonísticas, como acontece em momentos diversos da narrativa, mas principalmente tendo em vista a dedicatória do relato e a própria escolha do relatado, da relatada, Macabéa, de vez que, do primeiro, da dedicatória, Rodrigo M. S., como que invocando suas musas inspiradoras, puxa o fio dos esquecidos, dissonante orquestra dodecafônica, para, enfim, dizer:

Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim, preciso dos outros para me manter de pé, tão tanto que sou, eu enviesado, enfim que é que se há de fazer senão meditar para cair naquele vazio pleno que só se atinge com a meditação. Meditar não precisa de ter resultados: a meditação pode ter como fim apenas ela mesmas. Eu medito sem palavras e sobre o nada. O que me atrapalha a vida é escrever (LISPECTOR, 1998, p. 9-10).



Considerando a dimensão retrogonista, a do calendário, o eu já não é apenas mim, porque necessita, apesar dele mesmo, fora da palavra, de uma outra escrita, uma escrita muda, que não deixe falar o tempo do relógio, o tempo do eu, porque algo nele, no eu, já são outros, provoca um curto-circuito no movimento contínuo do relógio, fazendo-o andar para trás, da esquerda para direita, preferindo o atrasado, o tempo atrasado, o tempo do atrasado, ao tempo do adiantado, ao tempo da direita para esquerda, ao inflexível tempo do esquecimento, pois que este vai abandonando, inexoravelmente, o que deixa para trás, os atrasados, sob o ponto de vista do tempo do relógio, em nome da epopeia dos saqueadores da biodiversidade vital, de e em todas as épocas.

Eis porque, considerando o tempo do calendário, a segmentação positivista dos elementos da narrativa, no quadro de certa Teoria da Literatura<sup>5</sup>, não é senão uma extensão do tempo do relógio, uma vez que tende a separar, didaticamente, o lugar do narrador, dos personagens e do autor, procurando esquecer e ignorar o quanto este último tem de extemporâneo, de excêntrico, de pulsional e de *ex-citante*, considerando o movimento especular do jogo de máscaras, inscrito nos traços e rasuras das ficções, sobretudo se considerarmos a atualidade homogênea e vazia da teoria crítica brasileira contemporânea, a qual, de modo, diria mesmo arrogante (porque parte do lugar do especialista), em nome de certa desqualificação da originalidade romântica, insiste em esconjurar a figura do autor, sobrevalorizando, por outro lado, a do narrador.

E não se trata, aqui, de defender a presença do autor, desqualificando o narrador, o que seria já deixar-se prender pelas artimanhas professorais da polêmica, mas simplesmente constatar que, partindo do narrador, do personagem, do autor, ou de qualquer outra referência, importa, na literatura (e não só) é o seu jogo retrogoníscico, sua rede de máscaras biográficas e fantasmáticas, visto que é dentro dessa rede lúdica de vozes

especulares que a alteridade do fazer literário alcança a sua potência errante, uma vez que instaura e intensifica as tensões das memórias de outras alteridades, transformando, assim, o texto literário em questão, numa espécie paradoxal de corpo escritural apto para apresentar, como Macabéa, os apelos sem fim dos irrepresentáveis de todas as épocas, sendo o próprio texto uma instância desse apelo, o próprio apelo.

### **3. Para uma historiografia diversa, revertida, invertida**

Imaginemos, agora, outra possibilidade de Historiografia literária e mesmo de perspectiva histórica. Uma História que não parta do tempo do relógio, mas a do calendário; que não seja projetiva, linear e progressiva, mas retrognóstica e regressiva, uma, enfim, história que, a partir de um antes, de uma referência ou acontecimento, ou emergência, ou rasura, ou biografia atrasada, retardada, anacrônica, puxe os fios de outras anacronias, invertendo o antes, o agora e o depois, para colocar em seu lugar o depois, o agora e o antes, do antes, do antes, com seus outros depois, agora e antes, e antes do antes.

Imaginemos, portanto, uma história sem História, cuja reescrita não é a do presente em relação ao passado, não é uma construção mnemônica de acontecimentos tidos e idos, mas uma figuração alegórica do mais que passado, de um pretérito mais que perfeito, em relação a ele mesmo, a figurar-se não como a consciência do depois, mas como sua inconsciência; não como a transparência do nosso futuro, o nosso presente, mas como o nosso obscurecimento, nossas contradições; não, enfim, como nossos sonhos, mas como nossos pesadelos.

Imaginemos, por sua vez, a partir dessa história sem História, desse antes sem o depois, desse antes no depois, outra leitura para o *Angelus Novus*, de Klee, uma leitura inversa daquela proposta por Walter Benjamin, desse famoso quadro de Klee.

No entanto, para ativar mais ainda o nosso exercício imaginativo,

para nossa reescrita do quadro de Klee, via Benjamin, parece-me relevante apresentar a sua descrição benjaminiana, a do quadro, a partir do fragmento nove de *Sobre o conceito de história*:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas, O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos de progresso (BENJAMIN, 1994, p. 226).

Imaginemos outro quadro, no qual um anjo, o anjo da história, se esforce para se afastar daquilo que o puxa para adiante, o luminoso futuro, que se encontra no alto, sempre mais distante no céu, como um ofuscante tempo deslizando sempre para o depois, e o depois do depois.

O anjo da história, dessa história retrognóstica, possui quatro olhos, dois na frente e dois atrás; assim como quatro asas, duas na sua frente e duas atrás; ele não tem costas, só frente, duas frentes, em lados opostos. Está flutuando, parado no ar, entre o céu e a terra, sendo que uma frente sua vê o céu, a solaridade do futuro, e a outra vê a terra, mas uma terra absurda, que não tem chão, mas descida, descida e mais descidas infernais, uma acumulação sem fim de descidas, que são escalas de passados, de passados de passados. Por isso, o lado da terra é o passado, sendo obscuro, cheio de pontos-luz, como se o céu fosse o eterno dia e a terra a eterna noite, e tanto mais noite quanto mais fundo a percorrêssemos.

Suas quatro asas disputam força entre elas. As duas de uma frente, as que se mantêm em direção ao futuro, fazem força para as alturas do depois, enquanto as que se encontram em direção à terra esforçam-se para voar rumo ao inferno do antes, dos passados.

De um lado, o do futuro, o anjo é Ícaro, sente-se preso no finito da terra, angustiado por saber-se mortal, vulnerável, imanente e precário, por isso quer voar para o alto, na ilusão de que o infinito solar o tornará transcendente, imortal, embora se ofusque quanto mais altura alcança, podendo derreter-se pelo calor intenso e desaparecer, virar abstração, alma de anjo.

Antes de falar do outro lado do anjo, da sua frente virada para terra, é importante destacar que ele mantém-se a uma meia distância do céu e da terra, uma espécie, imaginemos, de não lugar, a que poderíamos chamar de purgatório, de modo que, olhando para o alto, temos o céu, com seus círculos celestes ofuscantes, sua idealidade platônica; de outro, temos os círculos infernais, com suas escalas e dobras carnavais, eróticas, sensíveis, com infinitos poros, ou pontos subjetivos, os quais, ora podem ser fonte de intenso e precário prazer, ora podem ser referências para dores implacáveis.

Voltando ao outro lado do anjo, o virado para terra, alguma coisa aqui, na terra, o atrai, o convoca, de vez que ele, o anjo, só deseja o infinito abstrato e ofuscante das alturas, porque se sente, de algum modo, marcado por dores e alegrias que são próximas dos terráqueos; sendo que alguma coisa nos infernos diz nele, de modo que o que clama lá em baixo, as vozes dissonantes dos passados, clama também nele, porque o próprio anjo tem os seus infernos e os seus céus. Eis porque temos um anjo dividido e indeciso.

Seu lado terráqueo, infernal, aproxima-o de Orfeu. Lá embaixo ele escuta vozes imbuídas do mesmo desejo dele, a imortalidade, a transcendência, as alturas celestiais. Abandonar os apelos dessas e nessas vozes seria antes de tudo uma forma de dupla

traição, uma exterior, em relação às vozes e apelos cá debaixo, e outra interior, em relação às suas próprias vozes interiores.

Imaginemos ainda esse anjo começando a voar, com as asas batendo, ritmicamente, para o depois e o depois, para a solaridade ofuscante, mas que, de repente, uma tempestade, vinda do antes, uma tempestade de fragmentos de antes, de estilhaços das brasas do passado, uma tempestade de poeira, com sua pesada nuvem de pontos obscuros, cujo movimento ininterrupto e caótico ora supõe a forma de um rosto humano chorando, faminto, sofrido; ora supõe a forma de um animal extinto, uma planta sendo queimada na floresta amazônica; ora outra coisa, e assim sucessivamente.

Imagine, a partir desse fictício quadro, essa tempestade de poeira multiforme engolindo o anjo da história, pelo lado de dentro e pelo lado de fora, convocando-o a participar, com suas asas, dos desenhos delineados pela tempestade de poeira, ao mesmo tempo que a solaridade do futuro vai, gradativamente, sendo coberta pelas nuvens multiformes, deixando todo passado como que coberto por uma densa nuvem de seres, de existências inexistentes, de apelos.

Imagine ainda que a solaridade ofuscante seja o progresso e que este, quanto mais próximo do anjo, mais desperta, dentro e fora dele, a fúria dos infernos, de modo que ele sente, através do ofuscamento do progresso, os apelos, as dores e o massacre dos passados ainda de forma mais agônica.

De repente, engolido pelas nuvens vindas do passado, pela agitação de suas dores, o anjo começa a voar para baixo, juntando as qualidades de Ícaro e de Orfeu, numa só, sendo um Ícaro órfico, que voa para os infernos, que voa enquanto cai, misturando, igualmente, transcendência e imanência, para finalmente comungar o antigo desejo dos taoístas: o de tornar coextensivos céu e terra, inferno e paraíso, finito e infinito, morte e vida.

Inspirado dessa vez nesse segundo anjo, tomado de Klee e de Walter Benjamin ao mesmo tempo, mas não sendo mais de nenhum deles, imaginemos, por sua vez, uma história da literatura que tenha esse outro quadro fictício como alegoria. Como seria essa não História, esse antes multiforme, essa nuvem de poeira, a tornar coextesivos céu e terra?

Imagino que essa história retrogonística não apenas seja um caso de imaginação, *strictu sensu*, mas que seja mesmo outra história, não canônica, que a literatura não para de contar, como se estivesse sendo permanentemente engolida pela voracidade da chuva de poeira multiforme, responsável pela configuração de um jogo de máscaras em que céu e terra, autor e narrador, dito e não dito, escrito e não escrito, presente e ausente, um rosto e outro, enfim, pudessem também ser coextensivos.

Nessa outra história retrogonística, cujo lugar de enunciação seja marcado pelo tempo do calendário, Dom Quixote não é o protagonista do romance homônimo do espanhol Miguel de Cervantes. Ou, dizendo de outro modo, como protagonista do romance, Dom Quixote, magro como a letra, sendo mesmo, ao mesmo tempo, metáfora e metonímia da própria letra literária, em sua errância pelo mundo, incorpora, detém e delinea, com as asas de ferro de sua armadura, a coextensividade de outro personagem retrogonístico, Sancho Pança, o qual, por sua vez, vindo antes da letra armada, de Dom Quixote, seja o inconsciente, o fantasma, a ruína, uma outra coextensividade, vindo de baixo, do mais aquém, de *Dom Quixote*, um ponto obscuro dessa história tecida e entretecida de antes, e de antes de antes.

Dentro dessa perspectiva outra, Sancho Pança seria a letra gorda e gorda não porque cômica, tola, enganável, mas porque faminta de mundos, porque agrega, em si, uma infinidade de outras adiposidades inusitadas, uma profusão de ruínas protéicas e caloríficas, de outros seres e entes, do passado. E tudo porque ele já é o antes do antes, em relação ao antes

que é Dom Quixote, uma vez que este também é retardatário, se considerarmos que seu quixotismo, sua loucura risível, nada mais é que a contrassenha da narrativa do progresso da modernidade, dentro da qual Dom Quixote já não detém força alguma, é um anacrônico, um retrognóstico, cabendo-lhe, para figurar sua força aristocrática, como a um palhaço, lutar contra moinhos de vento, enquanto os moinhos de água do progresso, com sua racionalidade abstrata e experimental, tratam de apagar e de fazer esquecer tanto Dom Quixote, tornando-o ridículo, mera ficção, como Sancho Pança, tornando-o idiota, mera referência do e ao senso comum.

Seguindo essa mesma linha, a carta enviada, por Dom Quixote, à amada Dulcineia, musa inspiradora para a aventura da letra, na perspectiva do antes, detém outra destinatária, uma amada recusada, a camponesa Alonza Lourenço, igualmente tola, analfabeta, matuta e gorda, como Sancho Pança e, ainda como este, é ela, como figura do senso comum feminino, que vem dizer que a letra quixotesca está louca, não por lutar contra moinhos de vento, não por não se deixar levar pelo ritmo do empirismo de Descartes (o que não acontece), mas porque não vê, ou não quer vê, a profusão de antes que a camponesa traz consigo, outras coextensividades infernais que a impedem, dentro de seu analfabetismo, ler a carta de amor de Dom Quixote, sendo que a camponesa Alonza a lê, paradoxalmente, não lendo, porque é exatamente a partir do jogo de máscaras, da coextensividade da letra quixotesca, com sua carta literária, que o céu é transformado em inferno, a carta para Dulcineia em carta para uma analfabeta, desvelando um bater de asas órfico e icário ao mesmo tempo, de vez que, a pretexto de estar sendo enviada para o céu de uma dama, Dulcineia, voando alto, cai nos infernos inferiores, mostrando sua porosidade, sua irregularidade, sua precariedade, como nuvens de poeira a se espalhar pelo alto e pelo baixo, tornando tudo coextensivo de tudo, como um depois, que é um antes, um céu, que é um inferno, uma Dulcineia, que é uma Alonza Lorença.

Nesse sentido, retrogonisticamente, o jogo de máscaras de *Dom Quixote*, sua rede sem fim de porosidades retrogonísticas, consideradas poro a poro, de modo tópico – da mesma forma que pensamos o narrador, o autor, o personagem, o tempo, etc. – inscreve-se numa perspectiva que vai do mais para o menos, numa parábola negativa, da negatividade, na qual o tópico, Dom Quixote, o protagonista, tem, como o seu lado utópico, no sentido etimológico, de um lugar fora de lugar, de um lugar outro, Sancho Pança e a camponesa, os quais, por agregarem muitos outros, inscrevem e espelham outros antes, aqui designados como heterotópicos, de modo que, na perspectiva de uma historiografia retrogonística, uma referência qualquer da narrativa, um tópico, tem também seu lado utópico, seu lugar fora de lugar, que, por sua vez, incorpora outros estranhamentos, outras ruínas, outros tópicos, os heterotópicos.

Da mesma forma, também sob o ponto de vista do tempo do calendário, tudo que é crônico, ou o crônico de uma ficção, seu tempo de autor, de personagem, de narrador, como o crônico de e no *Dom Quixote*, o *Dom Quixote* crônico, de alguma forma tem seu lado anacrônico, que é o que vem antes do crônico, ou sua outra máscara, sendo anacrônicos Sancho Pança e a camponesa, em relação ao crônico inscrito em *Dom Quixote*.

E como a anacronia de Sancho Pança e da camponesa, como o utópico em relação ao heterotópico, também incorporam outros tempos, outras ruínas de tempo, então podemos chamar esses outros antes, inscritos no anacrônico, de heterocrônicos, anacronias de anacronias, fantasmas de fantasmas.

Assim, tendo em vista agora Macabéa, a personagem de *A hora da estrela*, de alguma forma ela seria já o utópico e o anacrônico, seja em relação ao narrador, seja em relação à autora. No entanto, esse anacronismo de Macabéa instaura a rede sem fim de heterotopias e de heteroanacronias do relato, contaminando toda narrativa, uma vez que a autora,



o narrador e a própria escrita também são invadidos por presenças crônicas, anacrônicas e heterocrônicas, assim como por fantasmas tópicos, utópicos e heterotópicos, daí a crise de representação da narrativa, marcada pelo duelo escritural entre o tempo do calendário e o tempo do relógio, sendo que este passa a movimentar-se da frente para traz, atrasando o compasso da representação, obscurecendo-a.

#### **4. Da letra errante à letra errada: a aventura dos restos**

Gostaria de propor ainda, neste ensaio, ele mesmo heterotópico e heteroanacrônico, para não dizer absurdo, um último exemplo dessas histórias retrogonísticas que a literatura, conforme já salientei, não cessa de contar, mesmo apesar dela mesma.

Esse exemplo é ele mesmo aparentemente improcedente, porque, partindo de um fragmento do inacabado e impossível projeto mallarmaico de um livro mundo e de um mundo livro, isto é, tendo em vista um trecho do poema *Le Livre*, na tradução de José Lino Grünewald, procurarei sustentar que Mallarmé, de alguma forma, lançou os dados do acaso literário dentro do campo perceptivo retrogonístico, intuindo um livro mundo que fosse, ele mesmo, crônico, anacrônico e heterocrônico; tópico, utópico e heterotópico, o que pode parecer, dentro do tempo do relógio, em se tratando de Mallarmé, ridículo, já que o poeta francês inaugura a modernidade na poesia, como nenhum outro, através de um diálogo sincrônico, e não anacrônico, com a tipografia da Segunda Revolução Industrial, explorando, antecipadamente, recursos gráficos que só mais tarde outros poetas e correntes literárias explorariam.

No entanto, como parto aqui do tempo messiânico do calendário, e de um exercício de imaginações sucessivas, minha intenção é mostrar como, a partir dos artefatos do progresso, Mallarmé fez com que o anjo da história, o anjo de sua literatura, batesse as asas de suas letras para o antes do antes, intensificando,

alegoricamente, a intuição dessa dimensão retrogonística.

Vejamos;

### **O Livro**

Quais poderiam ser os restos no/passado – e que estranha aventura assim precipitou essa raça. Moderna é esta calma – o domador – nos diz o segredo – durante aquele tempo – cortina diorâmica aprofundou-se – sombra cada vez mais forte, como aprofundada por ela – pelo mistério –. O estore se anulou – com – os bens que não poderia propiciar a Música e que estão lá, elefante etc. Bastaria para satisfazer nosso espírito – A equivalência de luz que contém um lustre o T. O lustre assegura o T. que basta ao espírito (MALLARMÉ, 1990, p. 131).

Lendo o poema, imaginariamente, o jogo de máscaras está garantido, na equivalência de luz, conforme o poema, que contém um (lus)tre, no anagrama lúdico, portanto; nesse que lança os dados desse mistério, a literatura, e que, ao lançá-los, se pergunta, na primeira estrofe, indiretamente, sobre o destino dos restos do passado, sendo que, a aventura literária, o seu mistério, inscreve-se numa estranha raça, cuja aventura é a de incorporar esses restos, essa sombra cada vez mais forte, capaz de anular a cortina móvel, o estore, incapaz de, de sua dimensão de janela, de cortina, de livro nele mesmo, de parte pela parte, de autor por autor, de narrador por narrador, de personagem por personagem, enfim, fora do jogo de máscaras, incapaz de perceber os bens, o mistério, que estão sempre lá, inesquecíveis, dentro do tempo do calendário, como elefantes, tão gordos talvez como Sancho Pança, como a camponesa Aldonza, sendo, enfim, que esse jogo de máscaras, essa dimensão retrogonística, esses restos do passado, esse anacrônico, que é um heterocrônico; esse utópico, que é um heterotópico, esse livro, que é o mundo, esse um, que é outro, enfim, está tudo lá, assegurado, bastando ao espírito, inscrevendo-se no corpo mínimo desse espírito, no T, na letra, espelho que reflete todos os restos, como um retrogonístico ponteiro de um relógio que

está sempre atrasado, como o relógio do coelho de *Alice no país das Maravilhas*, a dizer “Estou atrasado, terrivelmente atrasado, estou muito atrasado [...]”, um relógio dentro do buraco do tempo da imaginação, um relógio do tempo de calendário.

Vendo a história da literatura retrogonisticamente, vendo a própria história assim, quais afinal seriam esses restos do passado? Ousaria responder que o mistério desses restos é serem restos e, na linha de Derrida, quando, num livro fabuloso, *Paixões*<sup>6</sup>, também descreve a literatura como mistério intransitivo, o mistério da aventura da letra, bastando a si, mas inscrevendo o livro mundo, enfim, também nessa linha desse mistério, sua dimensão é a de incorporar restos, de figurar a cadeia infinita de um antes de um antes, na memória misteriosa e solidária, panteísta, de um tempo do calendário, um tempo fora do tempo, como o tempo do primeiro livro de poesia do poeta cubano José Lezama Lima, *Muerte de Narciso*, no qual “Danae tece o tempo dourado pelo Nilo” (LEZAMA LIMA, 1994, p. 9), um tempo de Narciso morto, ressuscitado, através de seus restos, de seus fragmentos, dentro de um tempo dourado, pelo Nilo, um rio outro, de restos da milenar memória do Nilo egípcio, um rio absurdo, não exatamente heraclitiano, pois corre para trás, como o rio Puraná, do mesmo José Lezama Lima, o rio de uma lenda antiga, dos restos de uma Índia ainda mais antiga, ainda que seja a Índia de utópicos futuros.

Acompanhemos:

Uma antiga lenda da Índia nos recorda a existência de um rio, cuja afluência não se pode precisar. Ao final de seu fluxo se torna circular e começa a ferver. Uma desmesurada confusão se observa em seu curso, dissemelhança, achatamentos, concorrem com diamantinas simetrias e com coincidentes ternuras. É o Puraná, tudo o arrasta, sempre parece estar confundido, carece de análogo e de aproximações. No entanto, é o rio que vai até as portas do Paraíso. Nos reflexos de suas ondas desfilam a entrada do guarda, a árvore de coral, a cadeia do olho do tigre, o

Ganges celeste, o terraço de malaquita, o inferno das lanças e o repouso do perfeito (LEZAMA LIMA, 1988, p. 429).

Dentro desse rio lezâmico, do Puraná, um rio imaginário, a confusão se instala, tudo se espelha em tudo, semelhanças com dessemelhanças, a letra T com a letra A, como se cada onda, desse rio absurdo, fosse uma letra a refletir outros restos, outras letras, outros rios, outras culturas, outras civilizações, outras épocas, outros antes, o antes tigre refletindo o antes árvore, o antes inferno, o antes humano, o antes animalesco, vegetal, mineral; um rio mundo, como o livro mundo, um rio panteísta, o repouso do perfeito a partir das perturbações do imperfeito, restos de restos de restos.

Nesse sentido, retomando a pergunta anterior, os restos são o que são, o seu plural, restos, orgânicos arquivos mortos, cheios de outros arquivos de vidas não vividas, de vidas ficcionais, de vidas inacabadas, restos de vida. Um desses restos da letra, do T, é o próprio Dom Quixote, já que ele mesmo, como tão bem descreveu Foucault<sup>7</sup>, constitui, por ser tão magro quanto a letra, por ser um T ambulante, ele mesmo é um resto, um arquivo morto, a letra morta, artificial, um veneno que é também um remédio<sup>8</sup>, que faz refletir outros restos, outros venenos recusados, outros remédios, como Sancho Pança, como a camponesa Aldonza, como as histórias de cavalaria, como a Idade Média, os quais, por sua vez, refletem outros restos, dessa vez, como o Puraná lezâmico, sem um movimento único, daí o mistério ele mesmo, sem o movimento de trás para trás, ou de frente para frente, mas um movimento múltiplo, fervente, leproso, rizomático, alcançando outros restos, por todos os lados e sentidos, como o resto Macabéa, essa outra letra, magra como Dom Quixote, mas magra de fome, letra latina, letra analfabética, letra irrepresentável pela letra, pelo T, letra hispânica, letra brasileira, essa literatura menor, de letras menores, capaz, igualmente, de lançar novos dados nos velhos acasos da tradição literária, outros restos do passado, restos

de restos, com seus autores, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Machado de Assis, Bandeira, Andrades, Hilts, Campos, Cornélios Pennas, e uma infinidade de outras penas, restos a incorporar seus próprios restos, num jogo de máscaras no qual personagens são narradores, que são autores, que são restos de nós todos, remédios de nossos venenos, grandes Sertões, veredas, dentro de veredas, de tês, de tezinhos, e, perdoam-me o trocadilho – é inevitável, um resto –: de tesões, dentro ou fora de qualquer tipo de suporte, de qualquer tecné, uma vez que, da letra errante, Dom Quixote, chegamos à letra errada, faminta de outras letras, outros restos, a letra Macabéa, suporte insuportável dos restos de nossas misérias gerais.

Misérias que são passados Irrepresentáveis, a nos convocar nossos próprios restos, seja a partir de um T moderno e industrial, seja a partir de um T virtual, pós-moderno e cibernético, seja a partir de qualquer letra, de qualquer época ou suporte, posto que esse T, essa letra quixotesca, carrega, em si, os pesos dos mundos retrogonísticos, restos de fantasmáticos alteres de outra História, de alteridades.

### Notas:

[1] LISPECTOR, Clarice. *A Hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

[2] A propósito: “Mas será que a literatura não se afirma como tal onde essa posição ideal do narrador se desfaz: quando o “eu” ou o “nós” que começa a narração logo a abandona (*Madame Bovary*); quando o “eu” não se apresenta e nos deixa na indecisão quando às partes do autor, do narrador e do personagem (*A la recherche du tempu perdu*); quando ele conta até a história que ele não pôde saber (*Tristram Shandy*) ou que já não pode mais contar (*Memórias Póstumas de Brás Cubas*)”. Cf. RANCIÉRE. *Políticas da Escrita*, p. 38-39.

[3] BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In:

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. I, p. 223-232.

[4] Ver, a propósito: SANTOS, Boaventura de Souza. *A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez Editora, 2001. p. 57.

[5] Refiro-me à tendência, mesmo que didática, no campo da Teoria da Literatura, de separar, de forma positivista, seus elementos, como se houvesse o lugar do narrador, o lugar do personagem, do tempo e do espaço, do texto e do extratexto.

[6] DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. São Paulo: Papyrus, 1995. p. 39.

[7] FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martinhs Fontes, 1986. p. 61.

[8] O *phármakon*, o veneno, na versão de Derrida, é também o remédio, substância exterior e artificial, através da qual o morto é vivo e o vivo é morto, assim como a letra, a escrita, é a letra morta, o artifício, o veneno, sendo, no jogo das máscaras, também remédio. Cf. DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997. p. 41.



## João Gilberto Noll e o céu aberto do niilismo contemporâneo



Vivemos na época do capitalismo do desastre, do capitalismo do ódio ao mundo, em que bilhões de dólares circulam o planeta em tempo real, numa volta ao mundo em milésimos de segundo, em que as multinacionais do poder financeiro, industrial, midiático e militar se oligopolizam, tornando-se cada vez mais um único poder, o panóptico da vídeo-interferência, com poder de criar um mundo à parte, uma ilha da fantasia em que 1/5 da humanidade se torna “livre” para fruir, a um tempo, os direitos econômicos, sociais e civis de liberdade de expressão, de liberdade sexual, de liberdade de ser e de estar, de escolher os rumos de suas identidades politicamente corretas, enquanto os outros 4/5 se tornam o quieto animal da esquina, anônimos seres condenados ao continente, em oposição às ilhas das fantasias virtuais e virtuosas. nesta asséptica, soft e futurista infovia do céu para poucos, a do humanismo bélico - claro, para garantir exclusividades -, a virtualidade das pirotecnias tecnológicas se impõe sobre o mundo lá fora, e tudo magicamente se inverte, já que as ilhas das fantasias vão se transformando num imenso virtual mundo, num verdadeiro wall disney, uma disneylândia de consumos dispendiosos, do café sem cafeína, do imperativo do gozo, do princípio do prazer individual e egoísta, um outro mundo-ilha, enfim, em oposição ao mundo



do continente, no qual os seres vivos deste planeta são cada vez mais empurrados para as Faixas de Gaza ou para as reservas ambientais, para os guetos, de tal maneira a se palestinizarem, a se afeganistãotizarem, sem direitos econômicos e sociais, e ironicamente livres para usufruir os direitos civis de desejar alcançar o mundo virtual oligopolizado.

basicamente, é nesse mundo lá fora, desvirtualizado, arrasado pelas bombas de todos os desprezos e cinismos, que a literatura de João Gilberto Noll expressa e, por que não?, denuncia o céu aberto do nihilismo contemporâneo, sob o qual soçobra o anonimato de quietos animais das e nas destroçadas esquinas miseráveis, o lumpen do mundo pós-operariado. Por minha vez, é nesse mesmo mundo desvirtualizado que gostaria de produzir um texto de inquietos animais de encruzilhadas, em que a linguagem, doravante chamada simplesmente de você, se perde em si mesma, misturando o virtual e o real, a ilha e o continente, fazendo-se ensaio de narrativa, narrativa de poesia, poesia de ensaio, de tal maneira que você, a linguagem, você, quando você começou a escrever esse troço, aqui, agora e antes, você não pensava o autor, o narrador, o personagem, você é circular, é tudo e é nada, você, você, não pensava em fazer uma narrativa, você, a linguagem, não tinha pensado assim, “vou fazer uma narrativa de ficção, vou escrever um romance, e vou sentar em frente a um computador, e vou digitar estas letras garatuvas, pra narrar tramas, e dramas, e tragédias, e lirismos, e catarses, e espasmos de estupros”, mas você, você, linguagem, o que faz? ou, de outro modo, o que não faz? por que, pra você, escrever é sempre um não escrever? Será que você tem tanto ódio assim da escrita, por ter sido, e ainda é, uma analfabeta durante tanto tempo? vem daí o seu ódio à escrita, a sua incapacidade de fazer aquilo a que se propõe, quando escreve, uma ficção, só isso, uma ficção, precisa de uma trama bem urdida, de personagens bem construídos, de uma dramaturgia, um fora de você, não narcisista, um fora de você, uma exterioridade, uma ficção, e você fora da trama, só

isso, porque o autor, a história, o mundo e o sujeito morreram e é por isso que você deve apresentar os personagens, já no desenrolar da narrativa, apresenta-os vivendo narrativamente, e, pensando nos afetos pós-modernos, tente fazer um romance pós-moderno, sim pra servir de exemplo às faculdades de letras, quem sabe, um romance pós-moderno, desfronteirizado, comum narrador lá em paris, lá em nova iorque, mas ao mesmo tempo em belo horizonte, em são paulo, na áfrica do sul, em vitória, em pequim, olha que interessante, um bom modelo globalizado, sem esquecer o local, a localidade da cultura e, assim, em seguida, faz com que os personagens sejam minoritários, tenham uma estória pequena, não uma grande história moderna, uma estória bem menor, isto que chamam de memória e vivência afetivas, e seja mais corpo que alma, a alma não existe, diga à certa altura, você impressionará, cite implicitamente, pra não soar arrogante, os neoplatônicos, e subverta-os, “o destino dos corpos não é a alma, platonicamente, mas o destino dos corpos são os corpos”, não é bacana? talvez seja uma passagem que dê certa fissura num aplicado aluno do curso, que a utilize em seu ensaio sobre narrativas pós-modernas, e a fórmula, uma fórmula só, além do mais, sua narrativa não deve ter nenhum sintoma utópico, deve ser só presente, uma utopia do agora, da vida agora, é a que interessa, carpe diem, sem drama, e não esqueça, linguagem, é a escrita que te fala, você não deve, em sua narrativa, de jeito algum, pra que não flagrem a farsa, não deve existir nem profundidade nem ideia de verticalidade, não existe nada disso, nos diz a psicanálise lacaniana, e os lacanianos estão à solta, prontos pra dar o bote, e denunciar, “ela é farsesca, não está fechada com o significante, e ainda se apegue em significados do tipo “a história de toda a humanidade tem sido a história de lutas de classe”, é uma antiquada narradora modernista, ou medieval, ou de um perdido crônico tempo, atrasado em relação ao compasso dos clones da digitalidade tecnológica”. veja, linguagem, sua narrativa é ingênua, você acredita em românticas transformações

sociais, em política, em metafísicas, em maniqueísmos; seja cínica, linguagem, muito cínica, não esqueça a exemplaridade, seja bem cínica, mas sem perceber, você deve ter um cinismo cult, cultural, pós-moderno, sim, um cinismo entranhado, de modo a acreditar em sua honestidade, em sua verdade, em seu sentimento e pertencimento pós-modernos, desterritorializados, e também não esqueça da cultura de mídia, de tv, de inserir essa cultura em sua trama, te vês ligadas enquanto a personagem faz outra coisa, talvez escreva, um escritor, olha que bonito, as te vês ligadas, mais de uma, claro, enquanto um escritor, em londres - um escritor, não: um autor; um autor também não, um narrador -, sim, um narrador em londres, com um controle na mão, feliz, com sua masturbação maquínico-eletrônica, zappizando, lá e aqui, um canal novaiorquino, a globo global, a bbc no oriente médio, põe lá e põe lá, talvez, o narrador, não diga, sugira, seja um bolsista do cnpq, lá em londres, um gonçalves dias pós-moderno, lá de londres escrevendo de todos os lugares, eis a regra, os lugares não existem a não ser no plural, você deve escrever de londres, mas deve pertencer a todos os lugares, um bom despiste, e sim, se transforme sim, convictamente, linguagem, em anunciador da boa nova, a sociedade desde sempre pós-humana, o humano não existe, é uma invenção permanente, nada existe, tudo é construção, somos cyborgues, e mesmo a fome, a miséria, a sua humilhação mundana, esqueça, nada disso tem importância, nada disso existe realmente, aquele inquieto sujeito ali, na esquina, morto de fome, miserável, só dor, ele é só uma construção, uma máquina, um robô humano, uma ficção de pobre, mas nada, esqueça isso tudo, e faz o seu romance, porque um romance é apenas um gênero que se basta a si e não precisa de anacrônicos inquietos animais de encruzilhadas; não fica aí inventando bobagens, a invenção já está pronta, e o texto também, é só seguir o manual, a tradição literária, desde que seja a que o século XX, esse maravilhoso século, consagrou, bravo! principalmente, linguagem, jamais faça um parágrafo tão longo

como este, é coisa de modernista, você estará imitando james joyce, proust, virginia woof, joão guimarães, lezama lima, um desses modernos que viraram esfinge, e estão eternamente nos livros, para cujas épocas o mundo já não é mais. jamais escreva um parágrafo como este, pensa também na colaboração com o leitor, a teoria da recepção, o mercado, a fama, o leitor deve ter facilidades, toda, como na televisão, o leitor é um imbecil, mas jamais diga isso, diga apenas que o fácil é o fácil é o fácil é o fácil é o fácil é fósil, é a verdade, e ponto; e que o difícil o hermetismo, um grave erro, justificável na época, como um traço de época, dos modernistas, seja visceralmente antimodernista, mas sem vísceras, e não as do corpo virtual, as do corpo como cyborgue, construção de construções, aí está a fórmula, mãos à obra! E, antes que me esqueça, linguagem, não faça metanarrativa como esta agora, fechada nela mesma, sua própria trama, assim não vai cumprir bem o papel, e não vai servir à mais-valia global, à mais-valia zumbítica, à mais-valia desalmada, à mais-valia financeira, a televisiva, a internética; a propósito, esqueci, da internet, um bom romance pós-moderno deve viajar pela rede mundial de computadores, eu estou muito moderno também, serei eu você? pense, ou melhor, pensar não pode, faça o seu personagem conversar numa sala de chat, quem sabe, como você mesma costuma fazer, masturbar em sites de pornografia, e também, linguagem, estava esquecendo, use os recursos tecnológicos, faça um texto, um arquitexto, um texto pós-moderno, que tem escrita, mas ao mesmo tempo, democraticamente, a democracia virtual, um texto que tenha links, que tenha desdobramentos de imagens, de sons, de publicidades, se tudo, sem parecer que a escrita prevaleça, ou que prevaleça a imagem, tudo como uma coisa só, um artefato atual, seja atual, linguagem, um quieto animal da esquina, um noll, um agora, no céu aberto do niilismo deste presente em que vivemos, neste hotel transatlântico em que escrever é enredar-se na lógica do capitalismo do desastre, com seus tsunamis de tragédias, com seu ódio à vida, com sua

determinação a nunca perder, a escolher ser um estranho e um íntimo ao mesmo tempo, para a consecução de seus objetivos, e sempre se comprometendo a sacrificar a força viva de suas ideias, por isso, linguagem, caso queira ser um escritor pós-moderno e ao mesmo tempo se quiser ter uma possibilidade, a única que interessa, de ficar rico com literatura, por si só quase impossível, sequer ter, agarrar, perseguir, sonhar essa mínima possibilidade, linguagem, não tenha o talento de João Gilberto Noll, jamais, never more, a expressão mais clássica de todos os nihilismos, o corvo do mau agouro; nunca mais escreva; faça como Rimbaud, abandone o sujo da linguagem, que é a linguagem do mundo dos vivos, e vá vender armas no oriente, na África, na América Latina, para o quieto animal da esquina, para matar todos os fundamentalismos vitais, os denuncie, onde quer que eles se encontrem, os denuncie com arma em punho, onde quer que se encontrem, pois, em nome das novas imperiais neoliberais ilhas das fantasias do virtual libertário mercado global, cace os inquietos animais das encruzilhadas, eles ainda - por alá! - estão em todos os lugares, porque ainda estamos vivos, ainda que como quietos animais da esquina, ainda que sob este escaldante céu de nihilismo, o único sob o qual nos dizem que é permitido viver gratuitamente, esses estranhos habitantes carnis e mortais dos continentes destroçados; antes que esses anônimos do continente transbordem suas poesias, e venham reapropriar-se de suas visões, e, como um Rimbaud desarmado, voltando a fita do tempo, antes que venhamos, os habitantes dos continentes, a nos tornar ladrões de fogo escrevendo novas cartas a milhões, bilhões de visionários; esses que veem muitos outros presentes, além desse raquítico e anorético em que vivemos; que veem e sabem que as ilhas não se sustentam sozinhas, e que o mundo é todo nosso, desde que eu seja um outro.

## O corpo barroco de *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, a traição a-Deus

### 1. Os muitos nomes de demos, nesses sertões

Se a preterição é a figura de retórica pela qual se declara não querer falar de um assunto, como estratégia discursiva, para dele continuar falando, *Grande Sertão: veredas*, de João Guimarães Rosa, é uma trans-infinita narrativa de preterição, que nega para dilatar-se, espalhar-se, utilizando, para tanto, o método da teologia negativa, ou apofático, que é aquele em que, não podendo falar a Deus, por sermos finitos e mortais, falamos negando-lhe qualquer forma de predicado, dizendo aquilo que Deus não é.

Por outro lado, a preterição tagarela de GSV, ou o seu não falar de, falando, não se dirige a Deus, mas ao demo, como se fora uma teologia negativa às avessas, duplamente inverossímil, seja porque a referência deixa de ser Deus, ou a transcendência, o uno, a razão, o sujeito, a escrita, o letrado; seja porque, diferentemente da teologia negativa, através da qual falamos o que Deus não é, por não poder dizê-lo, finito que somos, a *demologia negativa* de GSV fala do demo, pelo demo e para o demo, democraticamente, uma vez que, se o diabo, ao contrário de Deus, é aquele que não é, dizer o demo, através do método apofático, é já assumir o seu lugar de enunciação, é já incorporar-se de devir demo, é já ser o próprio impróprio

demo, motivo pelo qual GSV constitui uma narrativa diabólica, pois se negar, para melhor falar-se, é coisa daquele que não é, e nem pode ser; é coisa de não ser, de anjo caído no rés-do-chão da imanência.

Não é circunstancial, assim, que a primeira palavra-frase do romance seja *nonada*, a respeito da qual, como de resto de toda a narrativa, João Adolfo Hansen, em *A ficção da literatura em GSV*, diz:

Iniciando-se pelo termo *nonada*, o texto articula três espécies de negação: uma negação sintática, uma negatividade estrutural e uma negatividade (ou denegação) intencional. A negação sintática, da ordem mesma da frase e do discurso, repartida pelo léxico “negativo” como *nonada*, nada, não, nunca, nenhum, coisa nenhuma e, ainda, pelos prefixos negativos *dês*, ou *in* indica uma relação entre o termo *nonada* e outros, reais e virtuais como matriz de um discurso dubitativo. [...] Como o tema obsessante de Riobaldo é o Diabo, a negatividade equivale às operações de uma denegação: quanto mais Riobaldo o nega enquanto conteúdo, quanto mais afirma que ele não é, mais ele insiste em sua fala e o assombra. Assim, *nonada* reitera a negação que é a possibilidade do discurso de Riobaldo enquanto exprime a negatividade mesma da língua (HANSEN, 2000, p. 61).

Se a negatividade constitui a possibilidade mesma do discurso de Riobaldo, segundo Hansen, é porque, seguindo os passos do narrador, “[...] nos usos, nas plantas, nas águas, na terra, no vento... Estrumes... O diabo na rua, no meio do redemoinho...” (ROSA, 2001, p. 27); no meio, nesse sentido, é possível interpretar, do litígio e do dissenso, porquanto a rua é do demo, da negatividade de qualquer forma de transcendência e/ou de autoridade concentrada, em fortalezas de umbigos.

É por isso que, sempre negando, para mais endiabrar-se, Riobaldo diz: “Do demo, não glosos” (ROSA, 2001, p. 24), e não glosar, isto é, não narrar, não contar, não ficcionalizar, sob o ponto de vista do não-ser, constitui a única possibilidade, por paradoxal que pareça, de narrar, uma vez que o ser Deus, em

sua certeza, estando codificado, é o lugar do *notudo*, do já dito e já feito, sendo diverso, nesse sentido, do *nonada* roseano, marcado pelo a dizer e a fazer, condições sem as quais não existem motivos de narrar, visto que a história, se assim não for, já está pronta e acabada.

Por constituir-se, nesse sentido, como *nonada*, como aberto campo de batalha, GSV é o que o nome diz, lugar de veredas, de armadilhas inusitadas, sertão sem lei, indefinível, escorregadio, metamórfico, como o diabo, uma coisa e outra, e antes de tudo coisa nenhuma, de tal sorte que o narrador é festa de farsa, alegria de engano e engodo; é um narrador legião, pois, como o diabo, tem muitos nomes impróprios, que o próprio é de outra dimensão, que não nos toca, a da paz dos cemitérios, a das ideias instruídas, pois, é porque o Tal não existe, que ele insiste e persiste, para além de toda confirmação legal, institucional, transcendental, de platônicas ideias, como é possível inferir da seguinte passagem de GSV:

E as idéias instruídas do senhor me fornecem paz. Principalmente a confirmação, que me deu, de que o Tal não existe; pois é não? O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Preto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga, O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, senão existe, como é que se pode contratar pacto com ele? (ROSA, 2001, p. 55).

Sim, nos enganemos, que é lúdica, para não dizer lúcida, ou Lúcifer, essa narrativa de demos, sagaz, e, desde *nonada*, sua primeira negativa, o vazio dos começos, o narrador de demos, ou Riobaldo, esse demos narrador legionário, jagunço da multidão, sem o dizer, nos diz, é pactária essas veredas de grandes sertões e, letra a letra, invoca demos: “Ei Lúcifer, santanaz dos meus infernos!” (ROSA, 2001, p. 438), constituindo-se como uma narrativa de tumulto e sinuosidade, razão pela qual, o interlocutor letrado, com quem Riobaldo fala, o senhor, é ele



mesmo a figuração divina da transcendência, uma vez que, com relação a ele, Riobaldo, o pactário, apenas – e destaco a força desse apenas – simula aceitar o seu ponto de vista, o do senhor, como se fora o portador das ideias instruídas, aquelas da paz dos cemitérios, do platônico mundo das ideias, cujo papel é o de denunciar o lugar do litígio, o de demos, como simulacro, cópia da cópia, porque tem que se defender da diabólica multiplicação metamórfica de nomes-bando, bandoleiros, de bandidos, de jagunços.

É essa a função das ideias do senhor, o interlocutor-doutor, tornar sem crédito, logo inverossímil, a existência de demos: ele não existe! No entanto, é negando – menos vezes menos é igual a mais, matematicamente; é sendo negado que o “Não-sei-que-diga”, o Coisa Ruim, inscreve o seu próprio impróprio lugar, o das existências inexistentes, sob o ponto de vista das oficialidades institucionais, porque “o demônio não precisa existir pra haver” (ROSA, 2001, p. 76).

É, nesse sentido, como recusado, que demos, na rua, no meio do redemoinho, instância do comum, faz-se pactariamente presente, através do relato desse narrador-legião, Riobaldo, do qual passo a tratar.

## **2. Riobaldo, o barroco narrador do litígio, nesses sertões soberanos**

Lendo GSV, como narrativa diabólica, nos termos deste ensaio, logo como narrativa de não ser, é possível contra-argumentar em relação a dois pontos de vista teórico-ideológicos, digamos, transcendentais, porque assumiram ares de verdades absolutas, divinas, na contemporaneidade:

O PRIMEIRO está ligado à tese benjaminiana do fim da experiência, em função de a modernidade ter, pela razão mesma da divisão social do trabalho, inviabilizado a possibilidade de experiência comum, coletiva;

O SEGUNDO está ancorado na *up-to-date* certeza em relação ao fim da política com P maiúsculo, logo como instância através da qual é possível alterar a trama determinista do mundo, motivo pelo qual, subentende-se e entende-se, que o humano, com o suposto fim da política e das ideologias, deve render-se ao niilismo e ao cinismo, duas afetividades que andam de mãos dadas, porque, ao mesmo tempo que ridicularizam qualquer tentativa de práxis transformadora, fazendo emergir seu lado cínico, desacreditam da utopia, da História, das metanarrativas, apressadamente decretando suas mortes, momento em que o niilismo prevalece.

Em relação ao primeiro ponto de vista, ligado ao argumento benjaminiano do fim do narrador clássico, com o advento da modernidade, GSV, mesmo que a partir de outras vias, que desviam, traz à tona novamente o narrador que conta sua experiência, individual e coletiva, ainda que seja uma tihosa e diabólica experiência de uma comunidade de jagunços, do litígio de demos, “no meio da rua, no meio do redemoinho”, razão pela qual não poderá mesmo ser interpretada como a experiência de um transcendental e divino narrador clássico, porque, ao contrário deste, GSV não universaliza, de forma epopeica, suas peripécias, de vez que a legião de veredas da e na narrativa de Rosa inviabiliza qualquer codificação centralizadora.

Não podendo ser clássico, porque não universal, o narrador Riobaldo ainda assim nos diz que a experiência é possível e narrável, antes, agora e depois, embora seja uma experiência barroca, ao invés de clássica, razão pela qual, em GSV, o narrador é barroco, não sendo, assim, nem aquele que detém a experiência da arte de narrar, nos termos de Walter Benjamin, no seu *O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (BENJAMIN, 1994, p. 1970); nem tampouco um narrador pós-moderno, argumento defendido por Silvano Santiago (SANTIAGO, 1989, p. 38), para aquelas obras literárias supostamente pós-modernistas, produzidas no interior da sociedade do espetáculo.

Com o argumento de que Riobaldo constitui um personagem-narrador barroco, não quero dizer que GSV seja um romance do século do Barroco, o XVII e/ou XVIII. Também não ignoro que GSV seja um romance produzido na década de 50 do século passado e que, portanto, tenha incorporado a experiência narrativa, sobretudo a de vanguarda, das obras de referência do modernismo literário, como as de Proust, de Joyce, Mann, Woolf, para mencionar apenas alguns.

Sustento tal argumento tendo como parâmetro a negatividade diabólica de GSV, em relação ao seguinte trecho em que Walter Benjamin apresenta seus argumentos para defender a morte da narrativa e o surgimento do romance, a saber:

O primeiro indício da evolução que vai culminar na morte na narrativa é o surgimento do romance no início do período moderno. O que separa o romance da narrativa (e da epopéia no sentido estrito) é que ele está essencialmente vinculado ao livro. A difusão do romance só se torna possível com a invenção da imprensa. A tradição oral, patrimônio da poesia épica, tem uma natureza fundamentalmente distinta da que caracteriza o romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fada, lendas e mesmo novelas – é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Pela negatividade, o narrador de GSV, como uma teologia negativa, bem poderia ser explicitado, se assim pode ser dito, pelo que não é, em relação ao narrador do romance, de Walter Benjamin. Nesse sentido, o narrador barroco de GSV, embora esteja estritamente vinculado ao livro, GSV, vale-se da tradição oral, assim como a alimenta, além de retirar, ainda que pela

ficcionalidade, da sua experiência o que ele conta, sendo esta a sua própria experiência.

Não sendo o narrador moderno – o narrador do romance, nos termos de Walter Benjamin – poderíamos deduzir que simplesmente seja uma forma de narrador clássico, uma vez que seus traços convergem com a descrição, feita por Benjamin, de tal narrador, tradição oral, experiência, conselho. No entanto, também não o é, o clássico. E não o é em função da infrapresença de demos, em GSV, como negatividade em relação a qualquer forma de transcendência, típica do narrador clássico.

Mas, afinal, quem é esse demos do litígio, para, tinhosamente, deslocar-se, a um tempo, do narrador clássico e do moderno? Tomo emprestadas as palavras de Jacques Rancière, do seguinte trecho de seu ensaio *Os enunciados do fim e do nada*, para apresentá-lo como :

Uma esfera de aparência, uma conta ímpar, um litígio em nome do qual a parte se faz valer pelo todo, os pobres pelo povo: é este o real anárquico da política democrática, essa amarração singular do absoluto da justiça com a factualidade da massa no litígio interminável do povo. É contra essa comunidade impensável do demos que se institui o projeto da politéia, da verdadeira comunidade baseada em sua medida própria. O projeto da politéia, tal como Platão o elabora, é o de pôr fim a esse estado anárquico do político, desfazer o aparecer de um povo para realizar o fim de uma comunidade efetivamente una. Fim da “má política”, que talvez seja um fim da política *tout court* (RANCIÈRE, 1995, p. 230).

Em diálogo com Jacques Rancière, sustento o argumento de que tanto o narrador clássico como o moderno, de Walter Benjamin, inscrevem-se na dinâmica epistemológica da politeia platônica, cujo traço básico é o de pôr fim, ou tentar, ao estado anárquico do demos, do povo, como potência de litígio, “no meio da rua, no meio do redemunho”.

Ambos os narradores, o clássico e o moderno, partem, ao menos teoricamente, da ideia de Deus. O clássico porque o

camponês sedentário e o marinheiro comerciante, dois modelos descritos por Benjamin, constituem dois estilos de vida típicos de uma sociedade da soberania, de poder soberano, porque ancorados, nos termos de Foucault, no território, referência para domesticar demos, com sua endiabrada potência de litígio, porque, agora com Guimarães Rosa, o demos “está misturado em tudo” (ROSA, 2001, p. 27), motivo pelo qual o soberano, via território, tenta apreender, e calar, sua voz dissonante.

A respeito do poder soberano, Foucault diz:

Este tipo de poder se opõe, em seus mínimos detalhes, ao mecanismo que a teoria da soberania descrevia ou tentava transcrever. A teoria da soberania está vinculada a uma forma de poder que se exerce muito mais sobre a terra e seus produtos do que sobre os corpos e seus atos: se refere à extração e apropriação pelo poder dos bens e da riqueza e não do trabalho; permite transcrever em termos jurídicos obrigações descontínuas e distribuídas no tempo; sem recorrer a sistemas de vigilância contínuos e permanentes; permite fundar o poder absoluto no gasto irrestrito, mas não calcular o poder com um gasto mínimo e uma eficiência máxima (FOUCAULT, 2004, p. 188).

Na sociedade da soberania, o narrador clássico, seja ele o camponês sedentário ou o marinheiro comerciante, é aquele que narra uma experiência que de forma alguma é comum, razão pela qual tenho que discordar de Benjamin, quanto ao argumento do fim da experiência, com a morte do narrador clássico.

A experiência comum do narrador clássico, bem entendida, é aquela do poder soberano, por isso a sua exemplaridade, sob a forma de conselho, tem como função mítica a garantia de que todos os súditos possam se tornar partes do corpo-território do soberano, embora, de forma alguma, possam fazer parte, como pobres, do corpo desterritorializado de demos, razão mais que suficiente para constatar que, sob esse ponto de vista, a experiência comum é uma fraude, por não poder ser comum

uma experiência fundada no poder absoluto, onipresente, do soberano.

Por outro lado, no que diz respeito ao narrador moderno, este tem a sua politeia platônica, como forma de domesticar demos, regida não mais pelo poder soberano, mas disciplinar, sobre o qual Foucault diz o seguinte:

Este novo mecanismo de poder apóia-se mais nos corpos e seus atos do que na terra e seus produtos. É um mecanismo que permite extrair dos corpos tempo e trabalho mais do que bens e riqueza [...]. Este novo tipo de poder, que não pode mais ser transcrito nos termos da soberania, é uma das grandes invenções da sociedade burguesa. Ele foi um instrumento fundamental para a constituição do capitalismo industrial e do tipo de sociedade que lhe é correspondente; este poder não soberano, alheio à forma da soberania, é o poder disciplinar.

Assim, com Foucault, diferentemente do poder soberano, que não assenta a subalternização de demos no território, o poder disciplinar, por outro lado, se inscreve no corpo, seja no corpo individual do homem, da mulher, da criança, do louco, do gay, da puta; seja nos corpos simbólicos, dentre os quais o corpo-livro da escrita literária.

Encerrar, outra palavra para o poder disciplinar, o lugar de litígio, de demos, no interior do suporte livro, reificando-o como obra de arte, esteticamente, não deixa de ser uma forma de esconjurar sua potência dissonante, limitando a algaravia babélica de demos, ao não reconhecê-la (através de um rotundo “não existe”!) nos gritos do dissenso, de pobres, nome cujo plural se justifica, aqui, por ser essa parte irrepreensível, sinuosa, de demos, do povo, adquirindo, conforme as circunstâncias, uma legião de outros nomes, jagunçagem, vadiagem, bandidagem.

Não sendo nem clássico ou moderno, restaria, e já é hora, de procurar entender o motivo pelo qual o chamo de narrador barroco, como contraponto aos outros dois, marcados pela batuta asséptico-transcendental da politeia platônica, seja

sob a forma de poder soberano, o narrador clássico; seja sob a forma de poder disciplinar, o narrador moderno.

Barroco, aqui, é a pedra irregular da crise ou abalo sísmico que sofreu a transcendência, sob o nome, na Europa, de aristocracia e clero. A Reforma protestante não foi, por ela mesma, um avanço civilizatório, em relação ao teocentrismo medieval, sob qualquer ponto de vista. Mais que contribuir para fazer emergir, como acontecimento, um ponto de vista laico, em contraposição à centralidade aristocrático-clerical, da Idade Média, a Reforma, na História do Ocidente, representou o primeiro grande impulso para a abstração sistêmica, referência indispensável para irrupção da modernidade, cuja abstração se inscreve na centralidade do dinheiro, doravante o epicentro metafísico da mercantilização universal dos bens simbólicos, materiais e naturais.

Lutero foi, sem o saber, o primeiro grande teórico da modernidade. Seus três mais significativos postulados (1. a fé é suficiente para a salvação; 2. a graça de Deus é independente do mérito; 3. e o livre exame divino, sua seleção das almas, independe do homem no mundo) constituem um verdadeiro libelo a favor da abstração sistêmica do estar no mundo, pois os três simplesmente preconizam que o face a face, a práxis do e no mundo, não tem importância alguma para a salvação, uma vez que basta ter fé para salvar-se, o que equivale, hoje, a ter dinheiro; basta tê-lo para se tornar o centro divino do mundo, porque, a partir desse ponto de vista ideológico-abstrato, tudo independe do homem no mundo, o que é o mesmo que dizer que, doravante, a autorreferencialidade será a lei, numa sociedade disciplinar, seja a autorreferencialidade da família, sua autonomia para vigiar e punir; seja a autorreferencialidade da iniciativa privada, para impor seus próprios parâmetros de posse; seja a autorreferencialidade da obra de arte, ela mesma parte do mesmo mundo sem mundo, aquele em que “o livre exame divino – a jurisprudência do Estado e/ou da crítica

especializada –, sua seleção das almas, constituirá a única garantia para o que chamamos de excelência, rigor e valor”.

Com todas as suas contradições e perturbações, o Barroco, como arte da Contrarreforma, como arte literalmente de reação, reacionária, reagiu à Reforma protestante, propondo um retorno ao corpo medieval do mundo, embora não ao corpo aristocrático-clerical, desacreditado pela Reforma, mas ao corpo da paixão de Cristo, tatuado de sofrimento, de oralidade, de devir plebeu.

Nesse sentido, o Barroco foi, antes de tudo, uma forma de resistência à abstratização das relações sociais e, por paradoxal que pareça, jogou o mundo, com seus erros, seus pecados, suas contradições, mas também com suas linhas de fuga, o corpo maculado de Cristo, chagas leprosas da legião de corpos de pobres, de demos; jogou, enfim e em começo, a concreta e sincrética fé plebeica contra o invisível muro da abstração sistêmica da Reforma, configurando, assim, um verdadeiro retorno às fontes das fissuradas brechas do poder soberano, retorno que me obriga a citar um fragmento do texto, *Do Barroco* (1996), de Jacques Lacan, por usar essa mesma expressão para analisar o Barroco, retorno às fontes.

Eis o fragmento:

Vou lhes colocar uma questão: que importância pode haver, na doutrina cristã, o fato de Cristo ter uma alma? Essa doutrina não fala senão da encarnação de Deus num corpo, e supõe mesmo que a paixão sofrida por essa pessoa tenha constituído o gozo de uma outra. Mas não há nada que falte ali, notadamente nenhuma alma. [...] Eu lhes digo tudo isso porque justamente estou retornando de museus e que, em suma, a contra-reforma era retornar às fontes, e o barroco, sua aplicação. O barroco é a regulação da alma pela escopia corporal. [...] Seria preciso, alguma vez – não sei se jamais terei tempo –, falar da música, nas margens. Falo somente por ora do que se vê em todas as igrejas da Europa, tudo que está pregado nas paredes, tudo que chamei ainda há pouco de obscenidade – mas exaltada (LACAN, 1996, p. 154-158).



Com Lacan, assim, defino o Barroco como *obscenidade exaltada*, sendo essa a expressividade corporal de GSV, assim como de seu barroco narrador legionário, Riobaldo, órfão de pai e mãe, porque a *escopia corporal*, esse ver através do corpo, em GSV, exalta-se das brechas maculadas do território da soberania, seja o território do corpo da obra, que exala enxofre do começo ao fim, em sua negatividade morfológica, sintática e estrutural; seja o território ficcionalizado desses grandes sertões, um verdadeiro estado de exceção a nos dizer, retomando Benjamin, agora o inquestionável Benjamin das teses sobre a História, que “a tradição do oprimido nos ensina que o estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral” (BENJAMIN, 1994, p. 226), motivo pelo qual, por ser regra geral, as veredas desse grande sertão roseano exalam enxofre de litígio de demos, que não reconhece, ou não deve reconhecer, a autoridade do soberano pai transcendental, porque demos, no estado de exceção, é só orfandade legionária, de nascença, como nos sugere Riobaldo na seguinte passagem, em que dialoga com Diadorim:

Por mim, o que pensei, foi: que eu não tive pai; quer dizer isso, pois nem eu nunca soube autorizado o nome dele. Não me envergonho, por ser de escuro nascimento. Órfão de conhecença e de papéis legais, é o que a gente vê mais, nestes sertões. Homem viaja, arrancha, passa: muda de lugar e de mulher, algum filho é perdurado. Quem é pobre, pouco se apegas, é um giro-o-giro no vago dos gerais, que nem os pássaros de rios e lagoas (ROSA, 2001, p. 58).

O órfão narrador de GSV, de escuro nascimento, é barroco por realizar um retorno às fontes fissuradas da sociedade da soberania, distinguindo-se do clássico, cuja referência também é o território, por partir de demos, e seus outros muitos nomes, o pobre, em estado de fuga e litígio, com seu devir pássaro, que a nada se apegas, de modo que, de galho a galho, desterritorializa a jurisprudência soberana a partir mesmo do centro de sua referência, que é a terra, e sua posse, inscrevendo o devir

jagunço, na fuga e pela fuga, em relação à transcendência, ao soberano.

Acompanhemos, novamente, Riobaldo:

Ou que me pegassem no caminho, bebelos ou Hermógenes, me matassem? Morria com um bé de carneiro ou um áu de cão; mas tinha sido um mais destino e uma mor coragem. Não valia? Não fiz. Quem sabe nem pensei sério culpa para meu preceito, mesmo. Quanto pior mais baixo se caiu, maismente um carece próprio de se respeitar. De mim, toda mentira aceito. O senhor não é igual? Nós todos. Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga. As razões de não ser (ROSA, 2001, p. 200-201).

É assim que, definindo o Barroco como arte da Contrarreforma, em relação aos impulsos sistêmico-abstratos da Reforma protestante, o seu retorno às fontes constitui-se pelo decaimento órfico nas fendas, em crise, do poder soberano, donde se conclui que o Barroco é, ele mesmo, a expressão da crise de tal poder, o soberano, cujo rosto, estilhaçado pelos influxos dos novos tempos, respondia pelo nome de clero e aristocracia.

Eis porque retorno às fontes constitui, antes de tudo, retorno ao horizonte do comum, o que, de forma alguma, significa uma volta à ideia de origem, as míticas, as cosmogônicas, as divinas, como linguagem exotérica para justificar privilégios de fundamentalismos identitários, como os de classe, os étnicos, os de gênero, os epistemológicos.

Retorno às fontes significa simplesmente tornar comum o que é comum: a nossa dimensão órfã, de mortais e finitos, sendo por isso mesmo que Riobaldo diz: “Quanto pior mais baixo se caiu, maismente um carece próprio de se respeitar” (ROSA, 2001, p. 58), uma vez que esse *cair mais* baixo pode ser traduzido como o retorno a um mundo sem pai, visto que o comum é bastardo; é sem sistema de filiação, sem paternidade, motivo pelo qual constitui aquilo que é de todos e de ninguém, considerando que

tudo é, antes que patrimônio, matrimônio comum das vidas, sejam os bens materiais, sejam os bens simbólicos, sejam os naturais.

É por isso que a dimensão do comum constitui, por excelência, o lugar do retorno às fontes, porque sem origem, porque sem paternidade, porque marcado pela potência do nome demos, que é legionário, que é turbulência de fluxos abertos, em constante e inconstante fuga de qualquer forma de territorialização estética, econômica, social.

Eis porque Riobaldo *foge até da precisão de fugir*, sendo esse o motivo porque foge do bando de Zé Bebelo, que é aquele que representa o Estado, o progresso, a lei; assim como foge, também, do bando de Hermógenes, o outro que é o mesmo do bando de Zé Bebelo, por constituir-se como o lugar da barbárie, embora, bem entendido, ambos, Zé Bebelo e Hermógenes, o progresso e o atraso, constituem a face e a contraface da violência imposta, com o propósito de conter demos, pelo estado de exceção.

Este, o estado de exceção, é o dispositivo que mantém o estado do oprimido, como difuso e soberano território da crise permanente, pois, para o oprimido, sua própria existência é a encarnação de sua crise, razão pela qual ele é legião em litígio e dissenso.

GSV é o romance desse litígio e constitui, portanto, uma ficção do estado de exceção da crise, desde sempre, do e no oprimido, na periferia do sistema-mundo, como cenário dramático e naturalista dessa guerra civil planetária em que vivemos. Seu retorno às fontes não pode ser interpretado como culto aos valores pré-modernos, ou mesmo como reacionária regressão a um passado bárbaro. Antes pelo contrário, o estado de exceção, nesses grandes sertões mineiros, constitui o cenário de seu plano de imanência antissistêmico, um contraponto às abstrações/reduções/submissões disto a que chamamos de civilização, com seus sistemas de valores, suas instituições

econômicas, políticas, epistemológicas e jurídicas, soberanos, porque distantes da realidade do homem comum, porque recusam e mesmo ignoram terminantemente a necessidade da travessia do Liso do Sussuarão, alegoria de nosso estar no mundo, na lisa superfície, porque sem reificações, de nós conosco, que é a laica superfície com a qual, e não há outra, temos que nos haver com a vida nua, esse outro nome de demos, e vida nua é, segundo Agamben, “[...] na política ocidental, este singular privilégio de ser aquilo sobre cuja exclusão se funda a cidade dos homens” (AGAMBEN, 2002, p. 15).

Como o cacto do poema homônimo, de Manoel Bandeira, o plano de imanência sertões “é belo, áspero intratável” (BANDEIRA, 1980, p. 83), e está aqui, dentro, fora, entorno, diante de nós, por ser o dramático cenário da cidade dos homens, cenário, cujo plano de imanência não apenas inscreve as linhas dolorosas do nervo ciático de nossa política, mas que também deve ser vivido, e encenado e transformado, tendo como referência o que aqui chamei de *demologia negativa*, que é a negação a toda forma de transcendência soberana, afirmando ao mesmo tempo o horizonte utópico da legionária vida nua de demos, que é, como dizia Oswald de Andrade, no *Manifesto Antropofágo* de 28, “raça crédula”, pois acredita – daí o litígio – que é possível transtornar, acreditando no mundo, porque, com Gilles Deleuze, “o que nos faz mais falta é crer no mundo, assim como suscitar acontecimentos, ainda que sejam mínimos, que escapem ao controle; fazer nascer novos espaços-tempos, ainda que sua superfície e seu volume sejam reduzidos” (DELEUZE, 1996, p. 218).

Fazer nascer novos espaços-tempos, novos mundos no mundo, a partir do retorno às fontes laicas da vida nua, a única maneira de salvar-nos, a nós mesmos, de nós mesmos, abrindo veredas, *nonada*.

## Referências bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, arte e política*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

DELEUZE, Gilles. *Conversaciones*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 1996.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

HANSEN, João Adolfo. *A ficção da literatura em Grande Sertão: veredas*. São Paulo: Hedra, 2002.

LACAN, Jacques. *Seminário*. Livro 20, mais ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. São Paulo: Nova Fronteira, 2001.

CAPÍTULO III

**A literatura no mundo e o mundo na  
literatura**



## Mimesis, alteridade e pobreza

### Questão de *mimesis*

Antes de começar a falar de *mimesis*, tendo em vista os textos de Compagnon, *O demônio da Teoria*<sup>1</sup>, e de Luiz Costa Lima, *Dispersa Demanda*<sup>2</sup>, primeiramente vamos à palavra *mimesis*. Em termos gerais, é sinônimo de representação, trata da relação do texto com o mundo, do modo como esse ou aquele texto (seja literário ou não) representam aspectos do mundo, entendendo o mundo como aquilo a que estamos acostumados a chamar de realidade.

Nesse sentido, *mimesis*, referência, representação, significado, conteúdo, tema, autor, leitor, intenção (do autor, por exemplo, ao escrever um texto de criação), história, contexto, operário, patrão, colonizador, colonizado, mulher, negro, fome, injustiça, justiça, sonho, desejo, loucura, paixão, libidos corporais, poder, dominado, dominante, ideologia, heterossexualidade, homossexualidade, enfim, tudo que tenha a ver com o mundo – mesmo que o mundo do texto – pode ser considerado como, digamos, questões relacionadas à *mimesis*.

Embora pretenda, como se vê, inscrever este ensaio no campo das obviedades, do senso comum, ressalte-se que não conceberei, aqui, *mimesis* como imitação da realidade, sua reprodução, como se de um lado tivesse o mundo e de outro as suas representações miméticas. Minha intenção é a de enfatizar



representação e realidade simultaneamente, como cara e coroa, verso e reverso da mesma moeda, termos intercambiáveis, de tal maneira a que, mudando de ponto de vista, não venhamos a absolutizá-lo, o ponto de vista escolhido, uma vez que as realidades têm as suas representações, assim como estas têm as suas realidades, nunca valendo por si mesmas, separadamente.

Não espere, nestes apontamentos, uma visão excepcionalmente erudita, profundíssima, sobre *mimesis*. Conforme disse, ao relacionar *mimesis* e alteridade, minha intenção é partir de uma premissa ancorada no horizonte do conhecimento moral-prático, o qual, segundo o sociólogo português Boaventura de Souza Santos<sup>3</sup>, diz respeito à esfera da sobrevivência, da experiência diária, acumulada, das pessoas comuns, das crenças comuns, das percepções comuns.

Não significa, por outro lado, que pretenda romantizar o senso comum. Quero simplesmente partir da hipótese de que este último não reside apenas na esfera do conhecimento moral-prático, cotidiano, mas habita toda e qualquer forma de conhecimento, seja o cognitivo-instrumental, seja o estético-expressivo, uma vez que todo campo discursivo, todo eixo epistêmico, enfim, assenta-se em lugares comuns, embora, muitas vezes, em relação aos iniciados num determinado ramo de saber, seja possível evidenciar, como um truísmo, a crença de que a sua visão e práticas conceituais sejam diferentes, singulares, superiormente diversas das alimentadas por mulher e homem comuns, sobretudo, claro, se considerarmos os saberes que possuem a chancela simbólica da academia, com seus rituais metodológicos, suas referências bibliográficas, suas adequações cerimoniais, seus retornos às fontes autorais, etimológicas, míticas.

Nesse sentido, para tratar de *mimesis*, partirei de uma constatação óbvia, assentada, acredito, no universo do conhecimento moral-prático, para o qual não existe textualidade autorreferencial, já que toda prática simbólica diz do e no mundo, inscrevendo-se

em suas realidades políticas, sociais, religiosas e econômicas, sendo que todas as formas de realidade – e vale aqui o jogo paradoxal entre formas e realidade – abrigam afetos, histórias, nomes, rostos, referências, enfim, encarnadas na práxis.

Desse modo, interessa-me, aqui, antes de tudo a referencialidade. Se falo, por exemplo, cadeira, não quero de modo algum ignorar que esta possui referentes no mundo. Existem cadeiras de madeira, de ferro, de aço, de material plástico; cadeiras simples, produzidas em série e cadeiras requintadas, artesanalmente criadas, como uma obra de arte, digamos, erudita. Serão esses “pormenores” mundanos que me guiarão neste ensaio.

Assim sendo, para relacionar *mimesis* e alteridade procurarei investigar como que o mundo, com suas perturbações, suas especificidades históricas, políticas, étnicas, culturais, econômicas, enfim, como o nosso mundo, de algum modo absurdo, constitui-se como rede sem fim de alteridades afetivas, econômicas, culturais, sexuais, relacionais, o que nos indicia a pensar ou a deduzir que alteridade nada mais é – ou tudo mais é – que o ser no mundo e o mundo no ser, porque uma alteridade não se organiza como outro absoluto, em oposição a uma identidade opressora, mas como uma rede sem origens de singularidades e coletividades, como um que é tudo e como tudo que é um, como, enfim, mundos que é mundo e mundo que são mundos, *mimesis*.

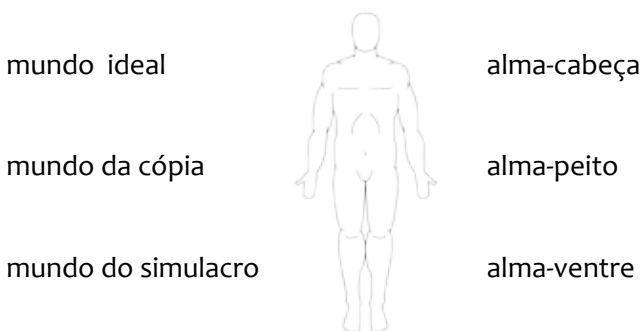
### **Mimesis platônica**

Acho que Platão, na *República*<sup>4</sup>, antecipa o que, ainda hoje, constitui a ferida aberta que perpassa, o tempo todo, essa relação entre mundo e instituições, o mundo e os textos literários.

Na *República*, Platão se preocupa antes de tudo em pensar como deveria ser a sua cidade ideal, como deveria, enfim, ser organizada, politicamente, uma cidade, para que funcionasse bem, para que

viesses a se tornar uma cidade bacana, asséptica, com cada coisa em seu lugar, de tal maneira que “todos” pudessem viver da melhor forma, com justiça, com beleza, com inteligência.

Para pensar essa cidade ideal, Platão teve como parâmetro o corpo humano, em sua postura vertical, dividindo-o em três partes hierarquicamente consideradas:



Para melhor situar o pensamento platônico e a sua compreensão de como deveria ser o mundo ideal em sua utópica cidade, fiz esse diagrama fantástico!

Quero ressaltar que o corpo está em pé, implicado, a partir dessa postura, com toda uma hierarquia. Para cada parte do corpo humano, temos um mundo ou um tipo de alma (seria interessante aqui, dentro da lógica judaico-cristã, que é nossa, traduzir corpo por mundo e alma por texto, por instituição, por arte, estética, etc.).

Para a cabeça, temos o mundo ideal platônico, o mundo essencial, que existe desde sempre, sendo imutável, estanque, perfeito, limpo, imperturbável, arquetípico. Na comparação com o corpo humano, a parte de nosso corpo que está mais próxima, que mais representa o mundo ideal é a cabeça, o mundo da inteligência abstrata, o mundo da racionalidade cognitiva, ou cognitivo-instrumental, para usar um termo de Boaventura de Souza Santos. Daí ele, Platão, chamar a parte relativa à cabeça de alma-cabeça.

Ainda tendo como ponto de comparação o corpo humano, o peito, a parte que diz respeito ao nosso peito, ao coração, teria a ver, segundo a perspectiva platônica, com aquilo que ele vai chamar de alma-peito, a qual, na filosofia platônica, nada mais é que o nosso mundo, tudo que existe no nosso mundo, sendo simplesmente, assim, isto a que chamamos de realidade, de modo que tudo que tem aqui, no mundo, seres animados e inanimados, humanos e não humanos, tudo, absolutamente tudo, constitui uma espécie de cópia, de memória, do mundo ideal.

Por outro lado, a parte relativa ao nosso baixo-ventre, que nos indicia como animais, como seres que defecam, tem sexo, marcas corporais que nos inscrevem como sendo pertencentes ao mundo animal, como qualquer outro bicho do planeta, enfim, essa parte, chamada por Platão de alma-ventre, seria a parte da cópia da cópia, o inverso do mundo ideal, representando, nesse sentido, tudo que devemos evitar, a fim de nos aproximarmos, durante nossa existência, do mundo ideal, do mundo das essências.

Claro está – daí a importância de dividir o corpo humano em três partes, verticalmente – que a divisão platônica do corpo humano é antes de tudo uma divisão política, para não dizer fascista, ou fascistoide, porque tudo aquilo que, aos olhos de Platão, deve ser evitado, que perturba ou pode perturbar a “ordem” da cidade, deve ser lançado no “quarto de despejo” da alma-ventre, deve ser simulacro, cópia da cópia, sendo compreendido como coisas que estão numa posição antípoda do mundo ideal, das essências imutáveis.

Talvez não seja gratuito que, ainda hoje, dividamos o planeta em primeiro, segundo e terceiro mundos, usando um referencial nitidamente platônico, sendo evidente que nós somos o simulacro, os seres da perturbação, do movimento, da conturbação, do baixo-ventre, do sexo, das libidos afetivas, das paixões, da barbárie; que nós somos o contrário do mundo

ideal, do mundo perfeito, pois somos o lugar do simulacro, da imperfeição, do erro, enfim, o lugar do mundo, já que o mundo é perturbação, é imperfeição, e errância.

### Como Platão é interpretado hoje

A partir principalmente do Pós-Estruturalismo, de pensadores como Derrida, Deleuze, Foucault, ocorreu uma reviravolta na recepção do pensamento platônico, uma reversão do platonismo (essa expressão é de Deleuze), de tal maneira que o baixo-ventre, o mundo do simulacro, da cópia da cópia, das representações (já que toda representação é cópia da cópia, é alguma coisa que representa outra, como o signo, em Saussure, em que o significante representa o significado), passou a ser visto como aquilo que interessa, aquilo que traz as perturbações, aquilo que seria matéria artística, que seria o campo de atuação das artes, o modo como elas trazem a perturbação para a ordem platônica.



Já se transformou num verdadeiro senso comum acadêmico, na crítica contemporânea, a ideia de que Platão via a *mimesis* como perigo, como alguma coisa que tivesse de ser evitada, já que a *mimesis*, como cópia da realidade, poderia também

se transformar em cópia da cópia, sendo, enfim, o plano das representações, como no caso de um pintor, quando pinta alguma coisa do mundo, uma árvore, por exemplo. Sob o ponto de vista platônico, essa pintura, a da árvore, seria simulacro, já que a árvore, enquanto tal, já é a cópia de alguma ideia arquetípica de árvore existente, desde sempre, no mundo ideal, no mundo das essências.

Foi por isso que Platão propôs a expulsão do poeta lírico e do pintor de sua cidade ideal, de vez que tanto um como outro seriam confeccionadores de cópia da cópia, de simulacro, sendo, por isso mesmo, perigosos para a ordem asséptica da cidade, para a continuidade imutável da ordem hierárquica, inspirada no corpo humano.

No entanto, a partir de reflexões que tenho feito, tendo a discordar das posições quase consensuais do pensamento pós-estruturalista dominante, sobretudo quando considera que Platão via a *mimesis* como perigosa, porque seria cópia da cópia, porque seria simulacro. Acho que essa visão constitui uma meia verdade, um lado apenas da moeda, e, talvez, o lado menos interessante, para este ensaio, ao menos.

Em meu entendimento, Platão não via a *mimesis* como problema, mas certo tipo de *mimesis*. Se *mimesis* é representação, e se, no espaço da alma-peito, temos representação, porque temos cópia, então acho perfeitamente compreensível deduzir que, aos olhos de Platão, *mimesis* ideal seria aquela que fosse ou procurasse imitar, fazer-se como cópia do mundo ideal, do mundo das essências, que nada mais é do que o mundo dos poderes, ou dos poderosos, os quais tendem a se apresentar como sendo os ideais, os perfeitos, os intocáveis, os inimitáveis imitáveis, com o perdão do oxímoro.

Por outro lado, uma *mimesis* perigosa seria aquela que se afastasse do mundo ideal, que assumisse a dimensão do simulacro, a dimensão do não ser no lugar do ser; seria, enfim, a *mimesis* que representasse, de um modo ou outro, os não

seres do mundo, tudo aquilo que é visto como sem importância, como anacrônico, como não representável, não ideal. Eis aí um recorte político para a *mimesis*, em Platão: o problema não é a *mimesis*, a representação, mas o que ela pode trazer de mundos não aceitáveis, de mundos recusados, de mundos de não seres, ou que assim são vistos, como o mundo dos países colonizados, a pobreza, as minorias étnicas sexuais, etárias.

A partir desse ponto de vista, segundo o qual Platão não era contra a *mimesis*, mas sim contra certo tipo de *mimesis*, avulta a importância estratégica da alma-peito, que poderia, para facilitar, ser comparada como a classe média do mundo, senão como um lugar fronteiro, a meio caminho entre a alma-cabeça e a alma-ventre. De algum modo, no entanto, a alma-peito, como espaço da cópia, é já o espaço da representação, logo o espaço da *mimesis*, da relação entre texto e realidade, ou texto (entendido como texto literário, mas também como discursos, ou campos discursivos, como instituições, o discurso religioso, político, jurídico, patronal, operário, de comunicação de massas), ou texto e a realidade a que se refere.

Nesse sentido, a alma-peito me parece estratégica, porque, sob o ponto de vista platônico, interessa observar o lado para o qual ela, a alma-peito, está pendendo, se para o lado da alma-cabeça, caso em que, em termos platônicos, teríamos uma *mimesis* ideal, porque ligada à cópia dos chamados mundos ideais, e, por outro lado, pendendo para a alma-ventre, a alma-peito entraria no horizonte da subversão, do proibido, porque seria cópia da cópia, ou simulacro, ou simplesmente porque estaria representando a esfera do baixo-ventre, os não seres de ontem e de hoje.

Em meu entendimento, essa questão da relação pendular da *mimesis* continua sendo o espaço por excelência do conflito, da contradição, das divergências sobre como compreendemos literatura, e sua relação com a chamada realidade, ou literatura e o mundo.

De qualquer forma, o que fica evidente na hierarquia platônica, como referência para a configuração geopolítica da cidade, é a constatação de que tudo que venha da alma-ventre deve ser evitado, valendo dizer que, se pensarmos a alma-ventre como o espaço do mundo, e de suas perturbações, seria possível afirmar que é o próprio mundo que é o problema, que é preciso evitar as contradições do mundo, seus conflitos, suas errâncias, seus riscos, sua bebélica e sua caótica e sua complexa rede de afetos através de afetos, de rostos através de rostos, lugar da praça pública, do dissenso muito mais que do consenso.

Assim, partindo do pressuposto de que é o mundo que deve, sob o ponto de vista platônico, ser evitado, acho que é possível rastrear a história do Ocidente, da *mimesis* no Ocidente, das representações, das instituições ocidentais, enfim, tentando justamente flagrar como temos feito um esforço enorme para evitar o mundo, ainda que, estrategicamente, a pretexto de estar falando em nome dele, ou de o estar representando.

### **Mimesis em Compagnon**

Chegamos finalmente em Compagnon, em seu *O demônio da teoria*. Observem que o texto começa com o tópico “O Mundo”<sup>5</sup>, o que se justifica na medida em que ele propõe falar sobre *mimesis* e, portanto, sobre a relação da literatura com a realidade.

Logo de saída Compagnon menciona Aristóteles, *Poética*. Nesse livro, Aristóteles já pensa a *mimesis* para além da imitação da realidade, inscrevendo-a como instância de recriação do mundo<sup>6</sup>. De qualquer forma, o que se destaca em Aristóteles, ou pelo menos o que a modernidade tem destacado em Aristóteles é o fato de ele ter abandonado um pouco o mundo, ou as questões do mundo, para se prender nas questões das tipologias textuais, discorrendo sobre o gênero épico, o lírico e o dramático.



O mais importante, no entanto, é que Compagnon vai discorrendo sobre a *mimesis*, tendo em vista já o olhar contemporâneo, pelo menos o olhar que o século XX consagrou. Na história da crítica sobre arte, no século XX, temos o formalismo russo, o estruturalismo e o pós-estruturalismo, três correntes críticas de suma importância.

Em todas elas, no entanto, avulta um ponto em comum: a afirmação de que, para interpretar textos literários, há que se ater ao texto em questão, deixando de lado ou em segundo plano o autor, a realidade, a época, o contexto político, histórico, social e cultural, uma vez que é preciso estabelecer a primazia da obra em questão, dotada de autonomia, palavra-chave para essas três correntes, já que virou lugar comum, a partir de então, dizer-se que o texto literário constitui um discurso específico, autônomo, com características e marcas próprias.

Citando alguns críticos dessas correntes, Compagnon, didaticamente, vai definindo a *mimesis* hoje.

O tópico seguinte, “Contra a *Mimesis*”, devemos entendê-lo quase que literalmente, a partir já do olhar do século XX, que se volta contra a ideia de *mimesis*, na sua relação com a realidade, com o mundo, justamente porque, para as correntes críticas do século XX, interessava exatamente ressaltar a importância do texto, sendo este o motivo da necessidade de se posicionar contra a *mimesis*.

Sou da opinião de que o século XX, por paradoxal que pareça, também no plano das correntes críticas mencionadas, reforçou a tese platônica, pois se voltou contra o mundo, a pretexto de garantir a autonomia do texto literário, por mais importante que essa tese possa ser e por mais interessante que ela possa ter sido, em termos da inauguração de novos olhares, de novos paradigmas, para compreender os textos da literatura modernista.



Assim, a partir dessa visão, com Compagnon<sup>8</sup>, o significante passa a ser mais importante que o significado, a forma passa a ser mais importante que o fundo, a expressão passa a ser mais importante que o conteúdo e, no lugar de *mimesis*, passou-se a falar em semioses, entendida como mecanismo linguístico de construção de significação. Nesse sentido, importará não a relação do texto com o mundo, mas as combinações linguísticas, no texto, e sua importância para a rede de significação que ele, o texto literário, traça, compreendido como tessitura.

Novamente tenho, para mim, que o século XX realizou uma espécie de deslocamento, porque, a pretexto de estabelecer a primazia do texto literário, na sua relação intertextual com outros textos, em meu entendimento o que há aqui é um embate político, uma briga por posições ideológicas e uma regressão inconsciente ao pensamento platônico, já que se deter ao mundo do texto pode ser interpretado como uma forma de evitar o texto do mundo, estabelecendo uma visão arquetípica, porque supostamente dotado de autonomia, do texto literário.

Desse modo, temos falado muito de não seres, mas sempre dentro do texto, evitando buscá-los no mundo ou, pelo menos,

em outros textos do mundo, como o cultural, o político, o jurídico, o econômico.

Exemplar, sob esse aspecto, constitui a posição de Mário de Andrade. Numa crônica com o título sugestivo de “Intelectual”<sup>9</sup>, o autor de *Macunaíma*, questionando a postura do intelectual brasileiro, de modo indignado dizia:

Nós estamos ainda naquele mesmo ponto desumano, imbecilmente egoístico em que banzavam a sua inteligência vasta, cultivada, saudosista, Machado de Assis, Joaquim Nabuco e todos os outros fazedores de Academias celestiais. A correspondência desses ilustres é mostra do estado de consciência ainda contemporâneo do intelectual brasileiro. Que miudeza, puxa! [...] E quando um Euclides da Cunha... socializa a sua criação nos descrevendo a literatura do Nordeste, é pra converter o horror da seca numa página de ontologia. Toda a gente admira o esplendor da obra criada e se esquece da seca. Mudou o toque mas a viola é sempre a mesma porém.<sup>10</sup>

Leio esse fragmento de Mário de Andrade como ilustrativo no que diz respeito à relação entre textos e mundos. Mais que satanizar uma dada intelectualidade brasileira, certamente imbuída de um espírito colonizado, considero que a crítica do autor de *Paulicéia Desvairada* pode ser ampliada, pode ultrapassar o contexto brasileiro, sendo intrínseca à dinâmica epistemológica do Ocidente colonizador, o qual transforma, ideologicamente, a si mesmo como um dado autorreferencial, a partir de uma espécie de intertextualidade que é antes de tudo intratextualidade, como se o prefixo *inter*, para as relações entre as práticas e os saberes, tendo em vista a referência ocidental, valesse, na verdade, como *intratextualidade*, já que o diálogo não tem sido de um dentro, a história do Ocidente, com um fora, as outras práticas e saberes não ocidentais, mas do Ocidente com o Ocidente, cabendo aos demais a subserviência e a docilidade, se não quiserem correr o risco da pecha de anacronismo, de fundamentalismo e de radicais fora da lei, como evidencia Mário de Andrade.

Por sua vez, no terceiro tópico, “*Mimesis* desnaturalizada”<sup>11</sup>, Compagnon aborda uma questão que o século XX encenou, apontando para a solução que este mesmo século apontou. A questão é: se o que importa é o texto a ser analisado, e não sua relação com o mundo, não seria possível dizer que existe uma *mimesis* no próprio texto, isto é, não seria possível sustentar o argumento de que a obra literária possui sua *mimesis* interna, desnaturalizada, porque diz de si mesma, sem relação com a “natureza” do mundo?

Assim, diante dessa questão, a resposta do século XX foi de que sim, há uma *mimesis* interna ao texto, que é exatamente a da relação do texto com os outros textos, na base de que texto algum é original, de que todo texto é um mosaico de outros textos. Surge então a intertextualidade, como conceito importante para interpretar textos literários.

Nos tópicos seguintes, Compagnon retoma os dados aqui explicitados e os complexifica. Assim, quando fala de realismo, vai justamente destacar como a crítica literária do século XX se voltou contra o realismo, sustentando o argumento de que o realismo, como escola literária, acreditava que seria possível representar o mundo, quase que fotograficamente e que essa crença é, no mínimo, ingênua, sendo que o que aconteceu foi que o realismo criou uma linguagem (daí vem a ideia de *mimesis* interna ao texto) de efeito de real; uma linguagem, enfim, que inventariou uma série de recursos linguísticos para criar a ilusão de que falava do mundo, mas que, no fundo e no raso, falava dele mesmo, do próprio texto.

Nesse sentido, o texto realista não seria um reflexo do mundo, mas uma forma convencional de literatura, uma convenção textual feita para nos iludir que é possível representar o mundo, de modo realista.

## Mimesis e Luiz Costa Lima

No que diz respeito a Costa Lima, é importante saber – principalmente considerando a data de publicação de *Dispersa Demanda* (1981) – que ele é um crítico literário ligado à escola estruturalista. Assim sendo, como no estruturalismo, Costa Lima vai defender exatamente a ideia de uma *mimesis* desnaturalizada, de uma *mimesis* interior ao texto, desvalorizando a relação do texto com a chamada realidade.

Seu texto “Representação social e *mimesis*”<sup>12</sup> começa puxando duas possibilidades de interpretação de *mimesis*: uma primeira, platônica, a qual conceberá a *mimesis* como perigosa, justamente porque, sendo representação, sendo linguagem, estará ligada ao mundo das aparências, o que contaminaria o mundo das essências, o da alma-cabeça; uma segunda, ligada a Plotino, que partiria da constatação de que o texto possui sua luz interna, vale dizer, possui sua própria *mimesis*.

Claro está que a posição de Plotino, a de uma luz interna ao próprio texto, foi a que a crítica literária do século XX acampou, sendo isso o que chamamos de *mimesis* desnaturalizada, a qual, a pretexto de deslocar a perspectiva platônica, na verdade a retoma, uma vez que a afirmação de uma luz interna, derivada de um campo discursivo, como o literário, por exemplo, nada mais é que continuidade da perspectiva filosófica platônica, a do mundo das essências, dos saberes ideais, sem corporeidade, sem referencialidade, de vez que o argumento da luz interna subjaz o raciocínio de Platão, o que não é surpresa alguma, considerando que Plotino era um pensador neoplatônico.

Em seguida, Costa Lima vai falar sobre a teoria do reflexo, que nada mais é que a teoria que sustenta a crença realista de que seja possível a literatura refletir, como espelho, a realidade. Obviamente, Costa Lima vai se opor a essa visão, como me oporia também, por razões óbvias: não se trata de reflexão especular, mas de inflexão, singularidade intensificando outras.



Depois Costa Lima vai discorrendo sobre uma infinidade de críticos, e o do modo como conceberam *mimesis*, defendendo a ideia de que a realidade não existe, mas sim discursos, campos discursivos, que ele chama de classes de linguagem, como a classe das linguagens econômicas, políticas, culturais.

Assim, ao invés de representar a realidade, a *mimesis* se inscreveria numa forma de representação interlinguagens, formando uma espécie foucaultiana de macro intertextualidades discursivas, as quais só existem porque também são linguagens.

A partir daí, já no final do texto, Costa Lima vai defender que o texto literário é um texto de segundo grau, é um texto que representa outros textos. Daí ele falar em representação de representação, porque, nesse caso, a literatura, sua *mimesis*, seria uma forma de representação de representação.

Como representação da representação, o texto literário deixaria tudo (tudo, quer dizer, as outras classes de linguagem, algumas das quais mencionei acima) em suspensão, porque seria uma forma de ficcionalizar não o mundo, seus seres, mas a própria linguagem.

Para sustentar esse argumento, do texto literário como representação da representação, Costa Lima, arrola as seguintes questões:

1. O texto literário trabalha com a distância, uma vez que, ao representar (isso já é a *mimesis* interna ao texto) outros textos, outros discursos, se distancia deles. Como exemplo, poderíamos falar do discurso médico. Uma coisa é o médico e o paciente vivendo prática discursiva médica, outra coisa seria uma ficção literária desse discurso médico, porque se distanciaria dele, não o viveria como se estivesse dentro dele, mas a partir de fora, tendo mais potencialidades, assim, de captar suas contradições; de compreendê-lo como discurso, como construção, e não como verdade.

2. O texto literário, sua *mimesis* interna, é *kitsch*, porque o *kitsch* constitui um procedimento de descontextualização de tudo que pareça natural. Assim, quando pegamos uma privada e a tiramos de seu lugar “natural”, o banheiro, e a transferimos para a sala de estar, para ficar no lugar do sofá, estaríamos realizando um procedimento tipicamente *kitsch*, sendo exatamente isso que o texto literário faz, ele tira as outras linguagens de seus lugares contextuais, as descontextualiza, revelando novamente assim suas contradições, nos fazendo ver que são linguagens, e não verdades essenciais, as quais devemos aceitar e ponto final.

3. O texto literário está na instância da alteridade, porque, se uma alteridade representa a diferença, em oposição da identidade, que representa um conjunto de marcas próprias de um ser, como a identidade feminina, assim entendida porque diz respeito às supostas marcas histórico-culturais que diriam respeito à mulher, enfim, se um texto literário é a própria alteridade, ele, o texto literário, não possui marcas próprias, mas joga com as marcas, joga, portanto, com as identidades, na base de que, assim jogando, ele justamente problematiza toda e qualquer identidade, porque nos mostra que as identidades são construções, são linguagens, não sendo também essenciais e imutáveis.

4. O texto literário trabalha com a lógica do estranhamento, porque, ao ficcionalizar os outros campos discursivos, o texto literário causa estranhamento, justamente porque descola os contextos, nos mostrando assim que tudo é estranho, que nada é natural.

### **Alteridade e *mimesis* e pobreza**

Para construir uma leitura outra das aqui levantadas sobre *mimesis*, ou mesmo do modo como a *mimesis* foi recusada e recuperada durante o século XX, jogarei com a filosofia desconstrucionista de Derrida, com aquilo que o filósofo francês chamava de indecidibilidade<sup>13</sup>, de método pensante cuja operação recusa os polos maniqueístas, de maneira tal que, entre o certo e o errado, teríamos um *nem um e nem outro*, *nem e nem*; entre o pobre e o rico, teríamos *nem um e nem outro*, *nem e nem*; entre alma-cabeça e alma-ventre, teríamos *nem uma e nem outra*; por fim, entre *mimesis* interna e *mimesis* externa, teríamos *nem uma e nem outra*, *nem e nem*.

Uma metodologia derridiana do *nem e nem*, da indecidibilidade, perderá, no meu entendimento, seu encanto, sua dimensão política, se se deixa confinar na retórica vazia de seu *nem e nem* – *neném* –, infantilizando-se, uma vez que, nesse caso, ela, essa metodologia, não é efetivamente a do *nem e nem*, porque fez opção para um termo do polo, o da *mimesis* interna, já que um *nem e nem* por si mesmo, que se garanta apenas como método, como um caminho sem estradas, sem paisagens mundanas, biodiversidades, nada mais é que outra forma de configuração de um ambiente linguístico autorreferencial, porque diz sem dizer, tornando o dito uma espécie de feitiço, um fetiche, um talismã, uma, enfim, maneira de esconjurar o mundo, seus corpos, suas trilhas, suas geografias urbanas, econômicas, culturais, suas, enfim, florestas de símbolos materiais, como se o dito, o *nem e nem*, fosse todo o mundo, valesse por si mesmo, caso em que não teríamos, na metodologia do *nem e nem*, o



jogo da presença/ausência da *mimesis* externa, dos seres do mundo.

Teríamos um texto sem contexto, uma autoficção sem personagens. Pelo menos em tese, como ideologia, porque existem sempre textos e contextos, assim como autoficções e extraficções, personagens internos que assim são porque, mesmo que queiramos ignorar, existem os externos.

Para, no entanto, não a recusar, a retórica metodológica do nem e nem – do neném –, e mesmo incorporando um devir infância, capaz de recusar a infância pela infância, o entrincheiramento infantil, me parece interessante um nem infância e nem adulto e nem adolescente e nem velho, os quais sejam infância, adolescência, adulto, velho, velhíssimo e arcaico. Tudo ao mesmo tempo agora.

Desse modo, uma metodologia que parta de uma estratégia de leitura da *mimesis* recusando a dualidade maniqueísta dos polos *mimesis* interna e externa, ou de *mimesis* e não *mimesis*, é também aquela que investe na percepção apaixonada de que as duas *mimesis*, a interna e a externa, são igualmente relevantes, e serão tanto mais interessantes quanto mais forem capazes de criar um terceiro termo, uma terceira margem do rio, para dialogar com João Guimarães Rosa.

Por sua vez, para continuar com Derrida, esse terceiro termo de modo algum significa uma espécie de síntese dialética, um, enfim, terceiro ponto em relação à tese e à antítese. Trata-se de um terceiro que é simultaneamente o primeiro e o segundo, que é a tese e a antítese, um sim e um não, porque é todo o mundo, porque torna tudo coparticipante de tudo, ininterruptamente, sem ponto de parada, mesmo que circunstancial.

Esse terceiro termo aberto é a alteridade. Uma alteridade que diz do mundo, que é um mundo, que é do mundo, corpórea, real, referencial, para além e para aquém de toda representação, visto que sua linguagem tem existência, imanência, dor, alegria,

contradição, paixão, rosto, perdição, presença física, mineral e orgânica.

Conceber a alteridade como um para além e um para alguém paradoxais, um devir mundos, não será, por outras mesmas diferentes vias, fazer opção também por um termo dos polos, pela *mimesis* externa, enfim? Nesse caso não estaria cometendo o mesmo erro infantil da retórica do nem e nem autorreferenciais, trocando apenas o termo do polo, ao invés de *mimesis* interna, a *mimesis* externa, o mundo, a referência, o corpo, a dor, a existência, as coisas?

Sim, responderia. É necessário desconstruir a desconstrução. Chegou o momento de passarmos a dar “os nomes aos bois”, e mesmo que estes sejam metáforas, sejam representação, e representação de representação, tudo diz ao mesmo tempo do e no mundo, tudo é também um fazer-se linguagens e coisas, referências representativas e apresentativas, jogos vitais, contraditórios e ideológicos entre ausências e presenças.

Assim, mesmo que todos os métodos, paradigmas, pensamentos, epistemologias sejam jogos de linguagem, representações, estruturas, *mimesis* internas, campos discursivos, ainda assim, ou antes de tudo, são jogos políticos, e jogos políticos são, para continuar nos jogos, jogos de escolher, e esta, a escolha, é inevitável, metodologia alguma pode desconstruí-la, pois escolhemos, porque estamos no mundo, habitamos essa floresta ou esse deserto, conforme o caso, de linguagens, deste mundo nosso, e nele, a partir de lugares dele, fazemos opções políticas, escolhemos.

Chamar de alteridade um terceiro termo, portanto, não é uma forma de desviar o rumo da prosa do mundo, de tergiversar, de escolher não escolhendo, ou fingir que não está escolhendo. Minha posição simultaneamente estética, de classe, de gêneros, de etnias, de marcas econômicas, culturais, sociais e, antes de tudo política, é esta: alteridade é o terceiro termo e este é, aqui, uma forma de fazer escolher o lugar da alma-ventre platônica,



um lugar que é desconstrucionista, porque é *mimesis* interna, autorreferencialidade, mas que assim é exatamente porque não quer ser; esse é o ponto.

E o ser, por excelência, que não quer ser o que tem sido é o baixo-ventre do mundo, esse lugar infernal e órfico que carrega o peso dos mundos, dos sistemas de representação injustos, porque separam, hierarquicamente, alma-cabeça de alma-ventre, *mimesis* interna de *mimesis* externa, representação de apresentação. Nesse sentido, o baixo-ventre, como rosto da injustiça, é também o lugar da possibilidade de justiça, simultaneamente interna e externa.

E como não existe justiça, com potência ética, se não for, antes de tudo, justiça econômica, o pobre, referencialidade por excelência, constitui a expressão mais mimética do baixo-ventre, sua caricatura carnal, sua rostidade de desespero, de esperança, de sonho, de dor e de volúpia, num olhar que traduz ódio, amor, terror, alegria, a partir de um burburinho de vozes exiladas, expatriadas, órfãs, a circular por almas cabeças, por almas peitos, por almas ventres, pois, para viver, o pobre inscreve-se como o deserdado de representações, como não representável, não imitável, nem *mimesis* interna e nem externa, mas o ponto de confluência de toda herança, de toda

tradição, de toda complexidade, de toda beleza, exatamente porque, pela negatividade, por ocupar o lugar do não, tudo lhe pertence, de um outro modo paradoxal, uma vez que o seu contrato de posse, coletivamente falando, é o da despossessão, o que indicia que tudo é patrimônio comum de todos.

A terceira margem, portanto, é a alteridade, e esta, estando deserdada, faz emergir o pobre como sua encarnação inconformada, um querer ser, estar, ocupar, expressar um outro lugar, fora do espaço da injustiça. Nesse sentido, o pobre é o ser que não quer ser o que tem sido. Por sua vez, para o pobre, deixar de ser o que tem sido, sair de sua ilegitimidade de pobre, não quer dizer, como está ideologicamente dado, que o pobre deixará de ser pobre se transformando em rico, desejando o lugar econômico da alma-cabeça.

Num mundo de poderes tão concentrados, de almas-cabeças tão inacessíveis, a alteridade é o pobre, substantivo concreto, e não a pobreza, substantivo abstrato, representação. Um pobre cuja legitimidade advém de sua ilegitimidade. Um pobre cuja existência ilegítima, de fomes e inviabilidades, indicia toda e qualquer forma de legitimidade, seja a dos cânones estéticos, seja a dos monopólios econômicos, seja a dos perfis étnicos, de gênero, seja, enfim, da legitimidade que for, teórica, intelectual, artística, econômica, heterossexual, homossexual.

O pobre é, assim, existencialmente desconstrucionista. Ele incorpora como ninguém a dimensão metodológica do nem e nem, da indecidibilidade, uma vez que sua desesperada saída reside na possibilidade de criarmos, de inventarmos, de construirmos, enfim, um mundo que seja nem legítimo e nem ilegítimo, nem de poucos e nem de muitos, nem para ricos e nem para pobres.

Nesse sentido, o terceiro termo, a terceira margem do rio, a alteridade, enfim, é imaginação utópica, mundos outros, representações outras, as que estamos desafiados a construir, enquanto estivermos vivos.

Por sua vez, essa imaginação utópica não é a do futuro, mas a que evidencia que o presente ocidental configurou-se a partir de uma *mimesis* interna, autorreferencial e narcísica, uma vez que suas instituições, seus valores, suas práticas epistemológicas contemplam um universo de representação inscrito no campo da alma-cabeça platônica, o que me leva a sustentar o argumento de que a ideia de representação de representação e a de *mimesis* interna constituem, ou têm constituído, contextos de saberes comprometidos com a colonização, entendida como expropriação do comum, como exaltação de poucos, a partir do esforço de todos.

Não sendo, portanto, futuro eternamente adiável, a imaginação utópica são os presentes que o presente autorreferencial insiste em desconsiderar, seja acusando-os de anacrônicos, de ultrapassados, seja decretando os seus fins, mortes, inexistências, desimportâncias, como o caso do argumento do fim da história, da morte do autor, da inexistência da originalidade, da falta de importância do dado biográfico.

E todas essas mortes se justificam em nome da obra, de sua singularidade, de sua alteridade, de seu valor autorreferencial, em face de outros textos da tradição literária. Não resta dúvida de que estamos no horizonte da política do reconhecimento, da autoafirmação epistêmica de um campo discursivo, o literário, no caso.

Essa é a ironia da história, essa vontade de expulsar os mundos do mundo, como se a singularidade de uma obra contivesse em si mesma a sua intenção, a sua autoria, a sua originalidade, a sua biografia. Como se tudo tivesse, à la Mallarmé, que acabar num livro, enquanto que o que sempre importou, e importa, é que tudo, a criatividade, a inteligência, a singularidade, a beleza, a complexidade, devem-se ao mundo, se fazem no mundo, são partes do patrimônio comum de uma infinidade de autorias, justificada a partir da dignidade autoral de uma biografia, a do autor, rede sem fim de múltiplas outras.

Numa época em que apenas a publicidade, em nome do mercado, da mais-valia, de poucos, pode ser autoral, criar simultaneamente objetos e sujeitos de desejo universais, o produto e seu consumidor, a alteridade, enfim, é a que está fora desse horizonte, é o pobre, o qual, não tenho receio de dizer, de posse de uma insubmissa e ilegítima, nos termos deste ensaio, vontade de originalidade, de autoria, de intenção, de biografia, simultaneamente individual e coletiva, interna e externa, pode cumprir uma dupla função teleológica (outro conceito fora de moda): a de ampliar a rede intertextual dos saberes especializados, das posses para poucos, facultando, concretamente, ao invés de um nem e nem teóricos, um é e é mundanos; um é individual e coletivo, um é singular e comum, um é *mimesis* interna e externa, é casa e é rua, sobrando, para o nem e nem desconstrucionistas, um nem pobre e nem rico, economicamente falando, já que a alteridade é esse excedente de si fora de toda posse, sobra que assombra.

## Notas

<sup>1</sup> Dialogo com *O Demônio da Teoria*, especialmente tendo em vista o seu capítulo sobre *mimesis*, com sua exposição descritiva de tendências e correntes críticas a respeito do assunto. Cf. COMPANON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 96-115.

<sup>2</sup> Interesse-me pela leitura que Luiz Costa Lima faz sobre o conceito de *mimesis* em *Demanda Dispersa*. Cf. LIMA, Luiz Costa. *Demanda Dispersa: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981. p. 216-234.

<sup>3</sup> O sociólogo português Boaventura de Souza Santos trabalha com três tipos de racionalidade, a saber, a cognitivo-instrumental, a estético-expressiva e a moral-prática, ligada ao senso comum. Cf. SANTOS, Boaventura de Souza. *Crítica da*

*razão indolente: contra o desperdício da experiência.* São Paulo: Cortez, 2000. p. 79.

<sup>4</sup> Refiro-me à divisão tripartite do corpo humano, em Platão, base para a divisão político-administrativa da cidade e dos saberes. Cf. PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFP, 1976. p. 285-288.

<sup>5</sup> COMPAGNON, op. cit., p. 97, n. 1.

<sup>6</sup> ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003. p. 15.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 97.

<sup>9</sup> ANDRADE, Mário de. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976. p. 515-517.

<sup>10</sup> ANDRADE, op. cit., p. 515-516.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>12</sup> LIMA, op. cit., p. 216, n. 2.

<sup>13</sup> DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Nídia Adan Boatti. São Paulo: Papyrus, 1995. p. 10.

## O que é a literatura? Literatura, experimentação e engajamento: a carta do amor louco\*

### Preâmbulo

O termo literatura, para designar um campo discursivo, surge no início século XVIII, concorrendo com a expressão *belas letras* e superando-a de vez a partir do século XIX, designando, genericamente, as *letras artísticas* em contraste com as *letras filosóficas* e as *letras científicas*.

Bem mais que pontuar essa substituição de termos, de belas letras para literatura, faz-se necessário refletir sobre os motivos histórico-culturais que levaram o segundo termo, literatura, a impor-se sobre o primeiro, as *belas letras*.

O argumento deste artigo é simples: o termo literatura substituiu o de *belas letras* porque, por razões diversas, se tornou historicamente mais apropriado para designar um conjunto de textos, cada vez mais comuns a partir do século XVIII, que não apenas não se encaixavam mais nas floreadas fronteiras das belas letras, mas antes de tudo porque eram textos marcados por uma alta voltagem experimental, estranha e iconoclástica, seja em relação às formas fixas herdadas da tradição, seja em relação ao tratamento dado ao tema, nos termos também da tradição clássica, sobretudo a aristotélica.

\* Ensaio publicado originalmente em: FERREIRA FILHO, Júlio F. e SOUZA, Santinho Ferreira de (orgs.). Jornadas de Leitura Monteiro Lobato e Rubem Braga. Versão 1.0. Vitória, 2007. 1 CD-ROM. Configuração mínima: PC 486 DX2 66 Mhz, 1 Mb de espaço livre no disco rígido, 8 Mb de memória RAM, monitor SVGA color, drive CD-ROM, kit multimídia, Windows 95, 98, ME, NT, 2000 ou XP



Chamo, nesse contexto, de literatura, a um conjunto de textos ficcionais e poéticos coparticipantes da trama movediça e interdiscursiva das mal chamadas ciências humanas – e mal chamadas porque toda ciência é humana, conforme nos lembra com precisão Boaventura de Souza Santos. A literatura, em oposição a belas-lettras, constitui um campo discursivo que está em pressuposição recíproca com todo um regime de signos inscritos numa visão e práticas laicas de, na e da vida. O modernismo é o nome comum dessas tramas discursivas, ou regimes de signos, que fizeram emergir a cisão e a negatividade críticas no interior das relações de poder da modernidade.

De forma alguma, nesse sentido, o modernismo está apenas relacionado com o lado cultural da modernidade. Ele foi a própria modernidade laica – ou que assim se propôs – no plano cultural, do pensamento e das lutas sociais por conquistas econômicas e civis, assim como no plano dos saberes institucionais legitimados, como o das ciências da natureza; além, é claro, de uma complexa rede de saberes marcados pela experiência comum, pelo desafio da sobrevivência, os chamados saberes não letrados, orais.

Logo, por ter se valido do dispositivo da experimentação laica, o modernismo é todo um conjunto de teorias, de práticas, de experiências, desafios e pensamentos modernos. Marx foi modernista, sob esse ponto de vista. Um pouco antes, Hegel também o foi, ao produzir um pensamento fundado no conflito, ainda que de ideias. Chamo de modernismo ampliado a essa produção pensante laico-experimental da modernidade. O modernismo ampliado, nesse sentido, transpassa a segmentação historiográfica condicionada por vagas classificações como barroco, romantismo, simbolismo, realismo, modernismo brasileiro, hispânico.

Modernismo e modernidade são, portanto, verso e reverso de uma mesma moeda: a história da colonização europeia sobre o mundo, a partir do Renascimento, palavra de *per se* eurocêntrica,

porque nada mais significa que um *ideologema* apologético, autopublicitário, da expansão do Ocidente europeu, razão suficiente para argumentar a favor de um modernismo planetário, de vez que, mais que europeu ou americano ou latino, a humanidade toda, inclusive a autóctone, referendou-se e expressou-se através da visada laica disso que chamo de modernismo ampliado, o que de forma alguma queira dizer que este seja o resultado de uma ocidentalização do mundo, pela singela razão de que a marca mais significativa da modernidade – porque impulsionada, repito, por desejos laicos – constitui a sua planetarização protagonizada pelas diversas civilizações e comunidades humanas.

Se, de modo geral, as versões históricas que nos são apresentadas sobre a modernidade e o modernismo ampliado nos fazem crer que tudo começou na Grécia, o chamado berço mítico do Ocidente, é porque fomos apanhados por uma concepção eurocêntrica dos acontecimentos coletivos, planetários, que contribuíram para a produção da modernidade – e do modernismo ampliado.

Ambos, modernismo e modernidade mundiais se abrem de fato a uma perspectiva experimental a partir do século XVI, passando pelo século XVII, XVIII, XIX e primeira metade do século XX. A partir desta última data, principalmente após a Segunda Guerra Mundial, a alta voltagem experimental, que sempre caracterizou a ambos, arrefeceu-se e tornou-se mais administrativa e autorreferencial, pois investiu e investe suas energias não mais para experimentar o “novo”, mas para recodificar, assentar e reescrever o que já tinha sido implantado, em termos de valores, sistemas de representação e de infraestrutura econômica, urbano-industrial e técnico-científica, nos centros e periferias do sistema-mundo.

A esta última fase passamos a chamar, aqui e ali, de pós-modernidade e/ou pós-modernismo, ou de neoliberalismo, no plano político-econômico; ou simplesmente de segunda

modernidade, se adotamos o ponto de vista da sociedade pós-industrial, pós-fordista, ou financeiro-midiático-cibernética.

A história heroica, digamos assim, portanto, da literatura de alta voltagem experimental, na prosa de ficção e na poesia, não pode ser separada da modernidade e modernismo ampliados, experimentais, ora se fazendo de forma insubmissa, em relação aos ditames técnico-científicos da modernidade, ora os reproduzindo e os mimetizando, ainda que de forma caricatural, através, por exemplo, da associação entre vanguarda artística e tecnologia de ponta, como se só fosse possível fazer vanguarda, ser de vanguarda, se e somente se a arte, leia-se a literatura, se expressasse através dos últimos artefatos tecnológicos.

Neste artigo, dialogarei, sob o ponto de vista teórico, com Roberto Mangabeira Unger, principalmente com os argumentos inscritos no seu livro *Paixão* (1998), e com Boaventura de Souza Santos (2003).

Em diálogo com este último, Boaventura de Souza Santos, farei uso de termos como racionalidade cognitivo-instrumental, estético-expressiva e moral-prática. A primeira, a racionalidade cognitivo-instrumental, entenda-se como sendo uma forma de racionalidade específica da modernidade técnico-científica. Logo, é a lógica cujo método é o do sujeito atuando no objeto, o próprio mundo, dotando-o, ao mundo como objeto, de uma infraestrutura física, a *mecanoesfera*, tecida e entretecida pela potência da máquina, alimentada antes de tudo pela energia de combustão.

Por outro lado, a racionalidade estético-expressiva é genericamente a expressão linguística, ou simplesmente a linguagem, entendida de forma intersemiótica. Especificamente, no entanto, sempre que falar em racionalidade estético-expressiva, estarei, antes de tudo, me referindo à cultura letrada, a qual, durante boa parte da modernidade, foi a forma de racionalidade estético-expressiva de maior prestígio e alcance públicos.

Por último, a racionalidade moral-prática é a forma de atuar, no mundo, fundada numa razão prática, porque alimentada pela necessidade e pela urgência da sobrevivência. É certamente a forma mais antiga de racionalidade humana, a que arquiva a complexidade da memória ágrafa, oral, sendo, portanto, dotada de uma biodiversidade cultural e étnica como nenhuma outra.

### **Literatura, experimentação e encontro pessoal**

Como a história da modernidade é também a da divisão social do trabalho, da segmentação e apartação entre as práticas e saberes, assim também tendemos a conceber a insubmissa experimentação laica modernista, a partir de uma igualmente divisão hierárquica do tempo histórico.

Com isso, ignoramos que a experimentação laica não é uma primazia da modernidade ocidental, ou das teocracias antropomórficas, como a da Grécia e da Roma antigas. Ignoramos, enfim, que o modernismo – e a modernidade – é também herdeiro, e como o é, das religiões semíticas de salvação, vale dizer, do judaísmo, do cristianismo e do islamismo.

Dialogando com Roberto Mangabeira Unger (*Paixão*, 1998), ao mesmo tempo o reescrevendo, duas visões da personalidade humana sedimentam e se inscrevem na experiência laica ocidental, a saber, a visão cristão-romântica e a modernista, sendo que esta é herdeira da primeira paradoxalmente porque o traço comum entre as duas visões é a experimentação, a vontade laica de transformar o mundo.

Acreditando em Deus e, portanto, desprezando o plano laico, o partidário da visão cristão-romântica detém uma potência paradoxal para iconoclastia, porque religiosamente tem consciência de que as instituições, por serem artefatos humanos, são transitórias e podem, portanto, mudar.

Buscando, nesse sentido, o transcendental e o imutável, porque busca a Deus, a personalidade cristão-romântica poderá ser

iconoclástica, vale dizer, destruidora de ídolos considerados humanos, assumindo, assim, o risco de rever suas ações, os valores, as tendências hegemônicas de seu presente, fazendo, ou podendo, uso de estratégias rebeldes, insubmissas e experimentais.

Eis, nesse sentido, o que marca essa visão, a busca do encontro pessoal e transcendental com Deus e o caminho, no plano humano, a ser percorrido para tal, o caminho da experimentação laica, sob o nome rebelde da iconoclastia, mas sempre a partir de uma visada transcendental, o objetivo maior do encontro pessoal com Deus.

Como a obrigação, qualquer que seja, só é devida a Deus, para chegar a ele a personalidade cristão-romântica rompe, de forma iconoclástica, se necessário for, com todos os valores mundanos, abrindo-se ao território perigoso do heroísmo experimental.

Analisando os dois termos da visão cristão-romântica, do primeiro, cristão, resgatamos a iconoclastia e o objetivo maior, transcendental, do encontro pessoal com deus, como sendo os dois traços insubmissos de seu devir; traços também existentes em outras religiões semíticas de salvação, visto que estas também inscrevem a salvação, o pós-morte, como o lugar paradisíaco de encontro pessoal com Deus, o que também as potencializa – ou os seus adeptos – a desprezar a vida mundana, de modo niilista, se partimos de uma compreensão mais nietzschiana, antirreligiosa, assim como as potencializa também (de um modo não mais niilista, mas iconoclástico-experimental) a tornarem-se mais rebeldes, insubmissas, destruidora dos ídolos sociais, econômicos e culturais dessa ou daquela época; desse ou daquele contexto histórico, o que explica, por exemplo, a resistência islâmica aos deuses ocidentais do consumo e do modelo americano de vida, durante o século XX, e no começo deste.

Como exemplo contemporâneo, bem mais que uma resistência fundamentalista, bárbara e antidemocrática, como noticiam os

oligopólios laico-divinos dos meios de comunicação ocidental, a iconoclastia do islamismo iraquiano, hoje, está pondo em xeque o exército invasor americano e, portanto, todo o seu aparato militar-industrial-petrolífero-engenheiro-construtor, forma bélico-comercial que tomou as configurações, via Bush, da expansão laico-religiosa das multinacionais americanas.

Por sua vez, o termo romântico advém não do romantismo, mas do romance, entendido como épicas – podendo ser líricas – narrativas heroicas, nas quais o herói assume o lugar de coragem, da determinação, de Deus, textualidade muito comum no universo aristocrático, seja grego-romano, seja árabe, oriental, seja medieval, podendo ser representada por textos como *Odisseia*, de Homero, *Édipo Rei* e *Antígona*, de Sófocles, *Eneida*, de Virgílio, os *Poemas Suspensos*, antologia de poetas pré-islâmicos selecionada por Hammad AL-Ráwiya, e tantas outras.

Embora o termo romance, aqui, não seja empregado no sentido que o compreendemos, como gênero autônomo de narrativa ficcional moderna, claro que o seu devir veio a desembocar no romance, tal qual o entendemos.

Fundamentalmente, o que quero destacar, para continuar, são os três traços mais importantes da visão cristão-romântica: o da iconoclastia, o do encontro pessoal com Deus e o do herói, o qual, acreditando em Deus, de algum modo, acredita incorporar sua transcendência, como se fosse a sua encarnação.

Eis porque resulta equivocado separar a relação da modernidade/modernismo com as outras épocas históricas, ora privilegiando seu vínculo com a civilização greco-romana, ora ressaltando, via Barroco, via Romantismo, o diálogo com o mundo medieval; e o equívoco advém da evidência de que a cultura laica ocidental também é portadora dos três traços da visão cristão-romântica, apenas os experimentando de modo diverso, a partir de arranjos contextualmente diferentes, sendo que a visão modernista da personalidade humana – assim como a visão cristão-romântica

– equilibra-se na corda bamba da experimentação iconoclástica, rumo ao encontro pessoal com Deus, e partindo ou tendo como protagonista a figura do herói, o deus encarnado.

Como a visão modernista da personalidade humana emerge no contexto de crise da racionalidade estético-expressiva, de perda de espaço da cultura letrada, que passa a ser subjugada pelo conhecimento cognitivo-instrumental, o que distingue a visão modernista da personalidade humana da visão cristão-romântica não é a presença ou a ausência dos três traços mencionados, presentes em ambas, mas a forma como aparecem numa e noutra visão.

Basicamente, a visão modernista da personalidade humana põe em crise ou o encontro pessoal, ou a figura do herói, ou a ambos, procurando destacar, e reforçar, a iconoclastia, traço que inclusive é intensificado na dimensão laico-experimental do modernismo.

Como exemplo clássico, situemos *Dom Quixote*, a primeira obra ocidental realmente modernista, nos termos deste ensaio. Em *Dom Quixote*, temos tanto a crise do herói quanto a do encontro pessoal. O personagem Dom Quixote é não um anti-herói, mas um herói humano, demasiadamente humano. Sua loucura é a da alteridade, iconoclástica por si só. Daí porque o horizonte de seu encontro pessoal (o de Dom Quixote, o das alteridades) é o de alteridade para alteridade, de Dom Quixote, para Sancho Pança, para Dulcineia, para Aldonza Lorenzo.

Como humano, demasiadamente humano, Dom Quixote impulsiona sua rede delirante de iconoclastia entre a realidade e a ficção, entre o verdadeiro e falso, o imanente e o transcendente, em busca não de um encontro pessoal, mas de dois, ou ainda de um jogo especular entre o “real” e o fictício, já que suas aventuras iconoclásticas têm como endereço, ou podem ter, como pretexto, tanto a camponesa Aldonza Lorenzo quanto a aristocrática Dulcinea del Toposo, sendo que esta pode ler sua carta de devoção e a outra, analfabeta que é, não.

De maneira magistral e sublime, *Dom Quixote* metaforiza, seja através da relação do personagem Dom Quixote com Sancho Pança, seja através de sua dupla figuração de encontro pessoal, encarnada metamorficamente numa camponesa e numa fidalga, o principal interlocutor, sob o ponto de vista de uma ética laico-experimental, da racionalidade estético-expressiva da cultura letrada, com o advento da modernidade, a saber: a racionalidade moral-prática.

Tanto Sancho Pança quanto Aldonza Lorenzo são personagens do mundo moral-prático. De alguma forma, através mesmo de todo o humor da obra – e não apesar de – o romance de Miguel de Cervantes apresenta o encontro pessoal por excelência da modernidade, o único que potencializava e potencia – talvez nem tanto hoje – uma verdadeira transformação das instituições opressoras: o encontro pessoal da cultura letrada, do conhecimento estético-expressivo, com a racionalidade moral-prática.

Nesse contexto, a pior saída da racionalidade estético-expressiva, se quisesse fazer-se como experimentadora de uma cooperação transformadora do cotidiano, e, portanto, laica por excelência, era a de cultivar a iconoclastia nos guetos ou isoladamente, de modo autorreferencial, como se fosse possível medir o valor de algo – uma obra artística – em função de sua alta voltagem iconoclástica, considerada seja nuclearmente, seja na relação inovadora desse algo – novamente, como exemplo, uma obra de arte – com a tradição. Nada poderia ser mais temerário.

Nesse sentido, quando a experimentação perde seu devir visionário, sua força para imaginar alteridades, e se confina nela mesma, passando a ter valor por si mesma (tendo em vista estritos quadros de recepção, em sociedades já com tão poucos leitores), de fato o que temos é impotência; é niilismo passivo confundindo cinismo, paródia e vanguarda com orgulho e pedantismo de entrincheirados especialistas.



Nesse sentido, se o risco da visão cristão-romântica (para fazer ainda um paralelo com a visão modernista), ao pôr todas as fichas no encontro pessoal com a transcendência, é o de não reconhecer as múltiplas outras formas de encontro pessoal, no mundo, degenerando-se, dessa maneira, em fundamentalismo, por sua vez, o risco maior da visão modernista da personalidade é o de, desacreditando completamente do encontro pessoal, transformar a potência iconoclástica e experimental em referência ilhada, fazendo dela o próprio encontro pessoal, o que não deixa de ser outra forma de fundamentalismo, porque vinculado ao nihilismo ativo, à destruição dos ídolos por ela mesma, espalhando destroços, carnificina, caos, morte, sob a forma da impotência, porque contribui para deixar o caminho aberto para a colonização cognitivo-instrumental da modernidade.

### **Considerações finais**

Se comecei este ensaio dizendo que a divisão social do trabalho impôs a conseqüente divisão das práticas e dos saberes – texto literário em contraposição ao discurso científico e filosófico –, o encontro pessoal da literatura, de alta voltagem experimental, com ela mesma (ou a experimentação pela experimentação, gueteada em rituais vanguardistas, protagonizados por agitadores culturais), bem mais que uma tragédia, tornou-se a própria farsa, tanto mais farsesca e permitida quanto mais orgulhosa de si, de ter se transformado em experimentação de papel, para poucos, fora do quartel.

Certamente dessa situação resultou a extrema dificuldade, especialmente entre surrealistas e existencialistas, na primeira metade do século passado, de fazer convergir experimentação e engajamento, outro nome para o encontro pessoal.

Igualmente é somente nesse contexto que faz sentido que tenha virado lugar comum (e não apenas na academia) o

argumento de que “o compromisso da literatura é com ela mesma”, demonstrando, assim, um nítido preconceito a qualquer possibilidade de relação entre experimentação e engajamento.

Não há experimentação que valha a pena sem engajamento, sem encontro pessoal, sem abordagens temáticas.

Entrincheirar a experimentação foi uma forma de controlá-la. Por sua vez, ficar satisfeito com essa situação já é uma forma deplorável de conservadorismo intelectual, estético e teórico.

Se engajamento é encontro pessoal, num mundo secular, sem Deus, o encontro pessoal que sempre interessou foi o fechamento (de extrema abertura para o novo, para a justiça) do aberto e nada edípico triângulo amoroso inscrito no remetente duplo da carta de Dom Quixote à Duscineia e à camponesa Aldonza Lorenzo.

É somente na perspectiva de a carta de amor – a carta da experimentação artístico-literária – poder alcançar o encontro pessoal entre a racionalidade estético-expressiva e a moral-prática (Dom Quixote, Duscineia, Sancho Pança e Aldonza Lorenzo), é somente nessa perspectiva, enfim e em começo, que é possível, como sempre foi, retomar o desafio da experimentação, nos tempos atuais, independente das leituras deterministas, no âmbito da pós-modernidade celebratória, a dizer que a experimentação modernista é coisa do passado.

Literatura, para mim, foi e continua sendo o exercício experimental de escrever e reescrever a carta de amor, cujo enredo propõe um mundo em que a experimentação esteja ao alcance de qualquer um, para além do gênio da raça.

Aí sim faz sentido falar em morte do autor, quando a carta de amor literária, mas não apenas, estiver encravada, como a flecha do cupido, no coração do cotidiano.

## Referências bibliográficas

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Almir de Andrade e Milton Amado. São Paulo: Publifolha, 1998.

SANTOS, Boaventura de Souza. Da ciência moderna ao novo senso comum. In: *Crítica da razão indolente*. São Paulo: Cortez, 2003.

UNGER, Roberto Mangabeira. *Paixão*. Trad. Renato Schaefer. São Paulo: Boitempo, 1998.

## BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDRADE, Mário de. *Táxi e Crônicas no Diário Nacional*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

ARISTÓTELES. *Arte Poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2003.

BANDEIRA, Manoel. *Testamento de Pasárgada*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BENJAMIN, Walter. *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOSI, Alfredo (Org.). *Antologia e Estudos sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1995.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988. p. 10-32.

BRAGNER, Sônia (Org.). *Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

BUCCI-GLÜCKSMANN, Christine. *La Raison baroque de Baudelaire à Benjamin*. Paris: Galilée, 1984.

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

CAMPOS, Haroldo de. Da razão antropofágica: a Europa sob o signo da devoração.

*Colóquio-Letras*, Lisboa, n. 62, p.10-25, 1981.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

CARPENTIER, Alejo. Lo barroco y lo real-maravilloso. In: *Ensayos*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1984.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Trad. Almir de Andrade e Milton Amado. São Paulo: Publifolha, 1998.

CHIAMPI, Irleamar. *Barroco y modernidad*. México: FCE, 2000.

CHIAMPI, Irlemar. *O realismo maravilhoso*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COMPANON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial; Imprensa oficial do Estado; Arquivo do Estado, 2001.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. 2. ed. Trad. Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. *Paixões*. Trad. Lóris Z. Machado. São Paulo: Papirus, 1995. p. 39.

DERRIDA, Jacques. *Salvo o nome*. Trad. Nídia Adan Boatti. São Paulo: Papirus, 1995.

D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco* (1924). Madri: Aguilar, 1964.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martinhs Fontes, 1986.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. 20. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2004.

GILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2002.

GILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. *O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Joana Moraes Varela e Manuel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 1972.

GILLES, Deleuze; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2008. v. 1.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e Tempo*. Petrópolis: Vozes, 1988. *Carta Sobre o Humanismo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

HANSEN, João Adolfo. *A ficção da literatura em Grande Sertão*:

veredas. São Paulo: Hedra, 2002.

LACAN, Jacques. *Seminário*. Livro 20, mais ainda. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

LÉVINAS, Emanuel. *Ensaio sobre a alteridade*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1997.

LEZAMA LIMA. *A expressão americana*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.

LEZAMA LIMA, José. *La expresión americana*. Madri: Alianza, 1969. (Primeira edição em La Habana: Instituto Nacional de Cultura, Ministerio de Educación, 1957.)

LIMA, Luiz Costa. *Demanda Dispersa: ensaios sobre literatura e teoria*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LISPECTOR, Clarice. *A Hora da estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LÉVINAS, Emanuel. *Ensaio sobre a alteridade*. Trad. Pergentino Stefano Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1997.

MIRANDA, Wander de Melo. *Corpos Escritos*: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1992.

MURENA, Hector. *El pecado original de América*. Buenos Aires: Sur, 1954.

NOLL, João Gilberto. *Bandoleiros*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

NOLL, João Gilberto. *Rastros do verão*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

NOLL, João Gilberto. *A fúria do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989a.

NOLL, João Gilberto. *Hotel Atlântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989b.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991a.

NOLL, João Gilberto. *O quieto animal da esquina*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991b.

NOLL, João Gilberto. *Harmada*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NOLL, João Gilberto. *A céu aberto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOLL, João Gilberto. *Canoas e marolas*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1999. (Plenos pecados – Preguiça)

NOLL, João Gilberto. *Berkeley em Bellagio*. São Paulo: Francis, 2003a.

NOLL, João Gilberto. *Mínimos, múltiplos, comuns*. São Paulo: Francis, 2003b.

NOLL, João Gilberto. *Lorde*. São Paulo: Francis, 2004.

PAZ, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: Cuadernos Americanos, 1950. (Segunda edición, Fondo de Cultura Económica, 1959.)

PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFP, 1976.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. São Paulo: Record, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Caetés*. Rio de Janeiro: Record, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Infância*. Rio de Janeiro: Record, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Linha torta*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere*. São Paulo: Record, 1992. v. 1-11.

RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1985.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

RANCIÈRE, Jacques. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete, Laís Eleonora Vilanova, Lígia Vassalo, Eloísa de Araújo Ribeiro.

São Paulo: Editora 34, 1995.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: veredas*. 19. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Crítica da razão indolente*. São Paulo: Cortez, 2001.

SANTOS, Boaventura de Souza (Org.). *Conhecimento Prudente para uma vida decente: um discurso sobre as ciências revisitado*. São Paulo: Editora Cortez, 2004.

SARDUY, Severo. *Barroco*. Tradução Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Veja, 1988.

SLOTERDIJK, Peter. *Regras para o parque humano*. Trad. José Oscar de Almeida. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

UNGER, Roberto Mangabeira. *Paixão*. Trad. Renato Schaefer. São Paulo: Boitempo, 1998.



