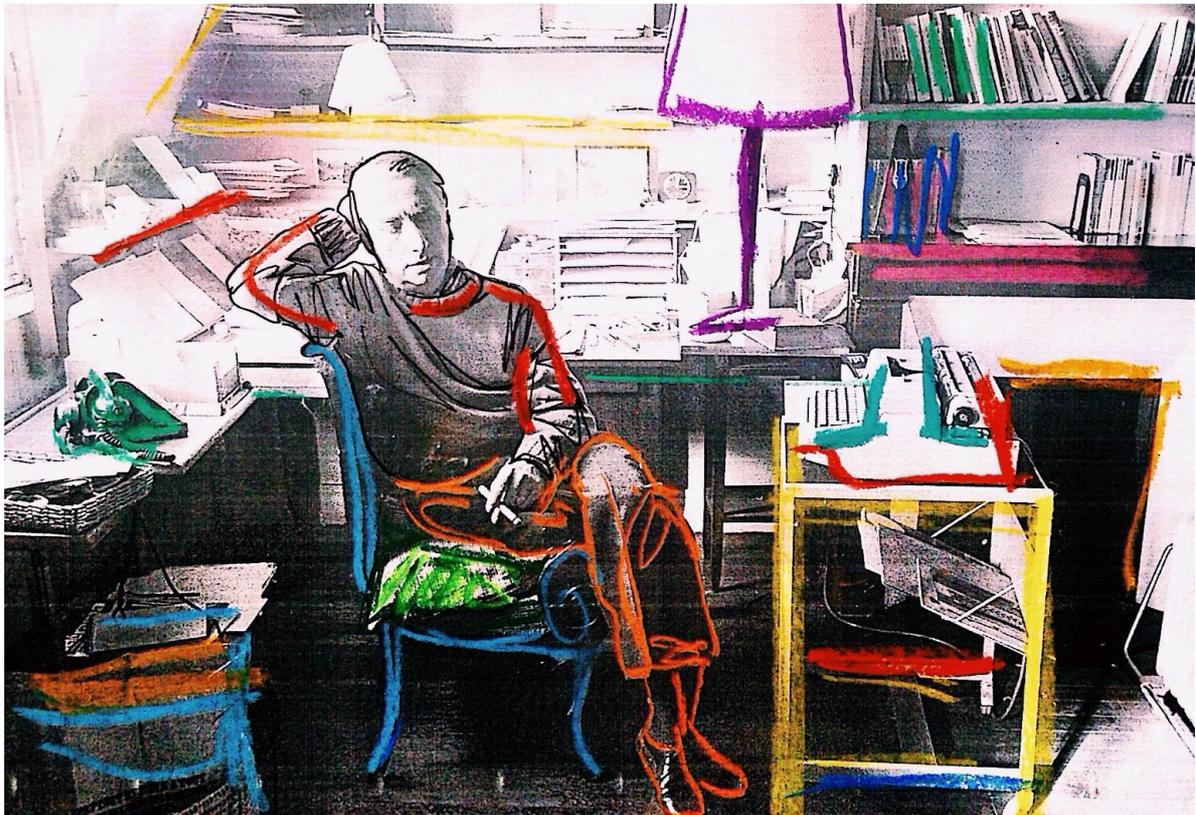


Entrelaces

Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras-UFC
V. 1 • Nº 11 • Jan.-Mar. (2018) • ISSN 1980-4571

Temática Livre



Ana Marcia Alves Siqueira (Org.)



UNIVERSIDADE
FEDERAL DO CEARÁ



PPGLETRAS
UFC

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS-UFC

V. 1 • Nº 11 • JAN.-MAR. (2018)

ISSN 1980-4571



TEMÁTICA LIVRE

Ana Marcia Alves Siqueira
Organização

Universidade Federal do Ceará – UFC
Programa de Pós-Graduação em Letras

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA ENTRELACES

ORGANIZAÇÃO

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

EDITORES-GERENTES

Ana Marcia Alves Siqueira – UFC

Orlando Luíz Araújo – UFC

CONSELHO EXECUTIVO

Adriana Almeida Colares – UFC

Arlene Fernandes Vasconcelos – UFC

Bárbara Silva T. de Menezes – UFC

Benedito Teixeira de Sousa – UFC

Dolores Raissa Teixeira cunha – UFC

Elayne Castro Correia – UFC

Francisca Tânia A. Colares – UFC

Kelly Cristina M. Ferreira – UFC

Lia Leite Santos – UFC

Luciana Bessa Silva – UFC

Mariana Antonia S. Carvalho – UFC

Renato Cândido da Silva – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

Sávio Alencar de Lima Lopes – UFC

Solange Maria Soares de Almeida – UFC

Tamires de Souza Carvalho – UFC

Vanessa Paulino Venancio Passos – UFC

ARTE, DIAGRAMAÇÃO E WEB

José Leite Jr. – UFC

Sandra Mara Alves da Silva – UFC

CAPA DESTA EDIÇÃO

Fernanda Xavier Maia – Unimontes

AVALIADORES CONVIDADOS

Ana Claudia Veras Santos – UFC

Anderson Guerreiro – UEA

Andrea Vecchia Nogueira – UNESP

Dirceu Magri – UFV

Monique Bione Silva – UFSC

Ricardo Augusto de Lima – UEL

Samilo Takara – UEM

CONSELHO CONSULTIVO

Alan Bezerra Torres – IFCE
Andrea Martins L. Mateus – UFT
Andrea Mazzucchi – Università Degli
Studi di Napoli
Anélia Montechiari Pietrani – UFRJ
Antonio Augusto Nery - UFPR
Benedito Antunes – UNESP
Benigna Soares Lessa Neta – IFCE
Carlos Eduardo de O. Bezerra – Unilab
Carolina de Aquino Gomes – UFPI
Cassia Alves da Silva – IFRN
Cid Ottoni Bylaardt – UFC
Cristiane Navarrete Tolomei – UFMA
Constantino Luz de Medeiros – UFMG
Danielle Mendes Pereira – UFRJ
Edson Santos Silva – UNICENTRO
Elena Lombardi – University of
Oxford
Francesco Guardiani – University of
Toronto
Giorgio De Marchis – Università Degli
Studi Roma Tre
Harlon Homem L. Sousa – UESPI
José Roberto de Andrade – IFBA

Kall Lyws Barroso Sales – UFSC
Márcia Manir Miguel Feitosa – UFMA
Margarida Pontes Timbó – FLJ
Maria Aparecida de O. Silva – USP
Maria da Glória F. de Sousa – URCA
Maria Eleuda Carvalho – UFT
Maria Elisalene Alves dos Santos – UVA
Marília Angélica Braga do Nascimento – IFRN
Matteo Palumbo – Università Degli Studi di
Napoli
Miguel Leocádio Araújo Neto – UECE
Nicolai Henrique Dianim Brion – IFCE
Nicole Gounalis – Stanford University
Pauliane Targino da Silva Bruno – UECE
Roberto Acízelo Souza – UERJ
Rodrigo Ávila Agrela – UEMG
Roseli Barros Cunha – UFC
Rubens da Cunha – UFRB
Sandro Bochenek – UEL
Sarah Forte – UECE
Sarah Maria Borges Carneiro – IFCE
Terezinha Oliveira – UEM
Tiago Barbosa Souza – UFPI
Tito Lívio Cruz Romão – UFC
Yuri Brunello – UFC

ESTÉTICA, IDENTIDADE, REPRESENTAÇÃO E ESPAÇOS: DIÁLOGOS POSSÍVEIS

O presente número da Revista *Entrelaces*, de temática livre, tem como foco a publicação de submissões em caráter de fluxo contínuo, incorrendo em uma maior liberdade de temas e perspectivas de abordagem crítica. Esta proposta reforça também o perfil cada vez mais extensivo de nossa revista, que caminha com o propósito de internacionalização. Dessa forma, a partir desta edição, a *Entrelaces* passa a ser publicada trimestralmente. A cada semestre serão lançados dois números: o primeiro, compreendendo os períodos de janeiro a março ou julho a setembro, terá temática livre para as submissões de fluxo contínuo, já o segundo número será destinado a um dossiê temático com chamada específica, abrangendo os períodos de abril a junho ou outubro a dezembro.

Assim, atendendo a essa demanda, abrimos o primeiro semestre de 2018 com este volume de temática livre, no qual contamos com a contribuição de pesquisadores de diversas instituições de ensino do país – Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade Federal do Paraná (UFPR) e Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – que, em diferentes níveis de pesquisa e abordagens, apresentam reflexões sobre estética, identidade, alteridade, poética, representação e espaços.

Trata-se de um leque de temas, autores e literaturas, que, em virtude da diversidade, salientam os diálogos possibilitados pelas pesquisas em literatura e também apresentam uma pequena amostra do instigante contexto nesse campo de pesquisa nas universidades brasileiras. Nossos leitores poderão apreciar uma discussão do conceito de estética a partir de uma obra de Søren Kierkegaard, desfrutar de

estudos críticos a respeito de poetas e escritores celebrados, como os pernambucanos João Cabral de Melo Neto e Jayme Griz, ou então, acerca de romances do escritor turco Güney Dal ou do americano Cormac MacCarthy, ou ainda, explorar os caminhos poéticos vividos por Ovídio através da escrita de Nicola Gardini.

Destarte, o ensaio ***Artificiosa perversão: Diário de um sedutor e a estética do século XIX***, que abre este número da *Revista Entrelaces*, relaciona comparativamente as ideias de Johannes, personagem de *Diário de um sedutor*, primeiro capítulo da obra *Ou isso, ou aquilo: um fragmento de vida*, publicado por Søren Kierkegaard, com outras noções de estética do século XIX. Para tanto, o autor Victor Hermann M. Pena, partindo das análises de Giorgio Agamben, em *O homem sem conteúdo*, desenvolve uma ampla análise comparativa entre personagens comentadas pelo filósofo italiano (o pintor Frenhofer, do conto *A obra-prima ignorada*, de Honoré de Balzac; Monsieur Jourdain, protagonista da peça de Molière; e o *Sobrinho de Rameau*, do diálogo filosófico de Diderot) e o protagonista Johannes. O método comparativo desenvolvido salienta e problematiza algumas questões estéticas levantadas por Agamben; por exemplo, a tese de que, segundo concepção corrente em Oitocentos, a estética é subordinada ao princípio de uma “maldade estética” e atua, inevitavelmente, como uma espécie de “gangrena moral”. A análise demonstra que o protagonista de Kierkegaard, Johannes, assim como o sobrinho de Rameau, apresenta uma conduta amoral, e ainda, à semelhança dos mestres de Monsieur Jourdain, tem, na ironia e no desprezo, o meio mais requintado de criação de seus artifícios, dentre outras questões.

No espectro da abertura enunciada, três artigos têm como tema de discussão as relações de identidade, alteridade e memória cultural. São eles: **Modos de narrar a condição de imigrante em *Der enthaarte Affe*, de Güney Dal; Lendas, credices e abusões: alegoria e**

história em *O Cara de Fogo*, de Jayme Griz; e Uma microanálise feita por João Cabral de Melo Neto.

Em **Modos de narrar a condição de imigrante em *Der enthaarte Affe*, de Güney Dal**, Dionei Mathias apresenta a análise do romance *Der enthaarte Affe* (O Macaco depilado) do escritor turco Güney Dal que, embora viva há muitos anos na Alemanha, escreve em sua língua materna. A tradução para o alemão, como estratégia para a maior recepção de sua produção já constitui um exemplo das relações de alteridade sempre presentes na escrita deste premiado escritor. Segundo esclarece Mathias, nesse romance, o imaginário ficcional apresenta a figuração de imigrantes e seus desafios para compor a própria identidade na interação com espaços e atores sociais do contexto alemão. A utilização do exagero, do tom jocoso e do estranhamento constituem estratégias discursivas para discutir criticamente as interações entre grupo hegemônico e imigrantes, assim como os conflitos do imigrante diante das diferenças culturais. Segundo conclui o pesquisador, estes recursos discursivos funcionam também como meio de se discutir as relações de alteridade de modo mais ameno, evitando a construção de “muros simbólicos” que impeçam o diálogo.

Por sua vez, no artigo **Lendas, credices e abusões: alegoria e história em *O Cara de Fogo*, de Jayme Griz**, os autores João Batista Pereira e Ivson Bruno da Silva analisam o conto “O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú”, do livro *O Cara de Fogo*, de Jayme Griz, a partir da concepção de que as histórias de assombrações e medo compõem o amplo espectro da memória cultural e das raízes identitárias de um povo. Apoiados na proposta de Walter Benjamin de redimensionamento do alcance conceitual da alegoria, adotando a história como um condicionante decisivo para a compreensão do passado e do presente, e de Irene Bessièrre de que o fantástico pode ser visto como uma recusa

de uma ordem estabelecida, os pesquisadores desenvolvem a leitura crítica de que o conto de Griz propõe a valorização da cultura africana e de sua atuação na região açucareira de Pernambuco, além de recriar o clima de medo e horror provocado por assombrações. No percurso empreendido pela análise, as referências ao contexto histórico, em vez de invalidarem a conotação esperada para a emergência do fantástico, concorreram para reiterar ainda mais os fundamentos que o definem, salientando ainda a sabedoria e a tradição popular.

Já o artigo **Uma microanálise feita por João Cabral de Melo Neto**, de Rafaela de Abreu Gomes, parte da leitura crítica realizada por João Cabral, na obra *Poesia crítica* (1982), acerca da criação poética, da linguagem, do papel desempenhado por poetas e escritores, para discutir como estas reflexões atingem um contexto mais amplo, caracterizado pela relação entre o Nordeste e o Brasil. Embora o trabalho analise os poemas “O Artista Inconfessável” e “A Pedra do Reino”, buscando demarcar a concepção cabralina sobre a criação poética, outros poetas e também sobre a relação entre o Nordeste e o Brasil, revela, ainda que rapidamente, questões de identidade e alteridade no olhar do poeta nordestino em confronto com o olhar do “outro” Brasil.

Finalizando a seção, Francisco Romário Nunes, com o artigo **Representação e metaespaço em *No Country For Old Men*, de Cormac McCarthy**, reflete sobre representação e espaço na obra literária, buscando aproximar linguagens que expressam sentidos múltiplos na arte e no romance em questão. A análise, fundamentada no conceito de representação de Foucault e de reflexões sobre a categoria espaço, discutidos por Brandão e Ellis, desenvolve um diálogo entre as formas artísticas, ao mesmo tempo em que realiza a comparação entre espaços delineados e caracterização de personagens do romance *No country for old men*, de Cormac McCarthy – obra publicada no Brasil

pela Editora Objetiva sob o título *Onde os velhos não têm vez*. Nesse sentido, o pesquisador propõe relações possibilitando trabalhar com o conceito de meta-espço, ou personagem-espço, à medida que os sujeitos da narrativa se incorporam no espço representado, mas, por outro lado, também assinalam os lugares por eles habitados. Segundo a análise, o espço é metaforizado na voz das personagens e do narrador, visto que estas vozes se exprimem sobre o espço e suas próprias condições de indivíduos nele inseridos.

Por fim, a resenha de autoria de Sara Silva Oliveira agracia os leitores da *Entrelaces* com interessante apreciação da obra **Con Ovidio: la felicità di leggere un classico**, de Nicola Gardini, premiado escritor e professor de literatura italiana e comparada da Universidade de Oxford, que além de tradutor de latim e grego antigo é especialista em Ovídio. O livro publicado em 2017, em Milão, pela editora Garzanti não foi ainda traduzido para o português.

Arrematando esta edição com esmero, a revista apresenta a criação poética **buraco negro**, de Cesar Felipe Pereira, na qual espço imaginado, psicológico e sentimentos imiscuem-se a fragmentos da realidade percebida/sentida, convergindo em uma espiral que tudo capta.

Encerramos, enfim, na esperança de que este diálogo diversificado alcance muitos leitores, dentro de um universo não limitado apenas a especialistas ou a acadêmicos, uma vez que discussões literárias têm interessado a um público maior. Acreditamos ter dado uma contribuição válida para a difusão de obras e autores, consagrados ou não, do interesse de todos que apreciam a literatura.

Boa leitura!

Ana Marcia A. Siqueira
Editora-Chefe da Revista
Entrelaces

NOSSA CAPA

ABRIL

Quando as cores se movem através dos corpos acontece de se perder de vista onde acontecem os limites. quando as cores entram em composição com a tinta de uma foto acontece uma vibração que move a paisagem de lugar, a substância do preto que começa por deixar que a sobreposição aconteça e logo há vermelho sobre o breu. acontece certa mutação quando o homem amoroso vai o convívio – dos livros, das cores. quando o giz traça sobre o corpo deste homem um gesto também amoroso ele deixa a rugosidade do papel ser vista, ele deixa com que a textura do lugar também se dê a ver no fluxo que é a cor se espalhando – ar.

a imagem, que tem nome de **Abril**, é um começo de abertura esperado – faz parte de uma série de ilustrações, colagens e intervenções que aconteceram por um encontro inesperado do diverso ou afetação ou amor ou qualquer mutação que isso venha a ter nos olhos de quem vê.

Fernanda Xavier Maia¹

¹ Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Montes Claros, realiza trabalhos em colagem, ilustração e produção audiovisual.

SUMÁRIO

ESTUDOS LITERÁRIOS	11
ARTIFICIOSA PERVERSÃO: DIÁRIO DE UM SEDUTOR E A ESTÉTICA DO SÉCULO XIX.....	12
<i>Victor Hermann Mendes Pena</i>	
MODOS DE NARRAR A CONDIÇÃO DE IMIGRANTE EM DER ENTHAARTE AFFE, DE GÜNEY DAL.....	28
<i>Dionei Mathias</i>	
LENDAS, CRENÇAS E ABUSÕES: ALEGORIA E HISTÓRIA EM O CARA DE FOGO, DE JAYME GRIZ.....	41
<i>João Batista Pereira</i>	
<i>Ivson Bruno da Silva</i>	
UMA MICROANÁLISE FEITA POR JOÃO CABRAL DE MELO NETO.....	57
<i>Rafaela de Abreu Gomes</i>	
REPRESENTAÇÃO E METAESPAÇO EM NO COUNTRY FOR OLD MEN, DE CORMAC MCCARTHY.....	68
<i>Francisco Romário Nunes</i>	
RESENHAS	82
RESENHA SOBRE A OBRA CON OVIDIO, DE NICOLA GARDINI.....	82
<i>Sara Silva Oliveira</i>	
CRIAÇÃO	12
BURACO NEGRO.....	89
<i>Cesar Felipe Pereira</i>	

ESTUDOS LITERÁRIOS

A seção **ESTUDOS LITERÁRIOS** acolhe artigos acadêmicos de temática livre, em fluxo contínuo, da área de Letras-Literatura. Esses textos são publicados em edições de Temática Livre, sendo duas a cada ano: a primeira Edição referente ao trimestre Jan.-Mar de cada ano, a segunda Edição referente ao trimestre Jul.-Set. de cada ano.

Artificiosa perversão: Diário de *um sedutor e a estética do século* XIX

Victor Hermann Mendes Pena²

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Resumo

Diário de um sedutor, primeiro capítulo da obra *Ou isso, ou aquilo: um fragmento de vida*, publicado por Søren Kierkegaard, em 1843, apresenta a “consciência artificiosa de um homem perverso”, a saber: as entradas do diário do protagonista Johannes, um jovem esteta boêmio, dedicadas ao relato dos diversos artifícios de que lançou mão na conquista e desenvolvimento sensual da pura Cordelia, sua amada. Tendo em vista ser considerado tanto pelo narrador quanto pelo autor como uma espécie de “estudo” estético, o presente artigo busca relacionar as ideias de Johannes com outras noções de estética do século XIX. Para tal, iremos: primeiro, fazer uma breve revisão dessas questões, partindo das análises do filósofo Giorgio Agamben, em *O homem sem conteúdo*; segundo, introduzir, no afresco de personagens comentadas pelo filósofo (o pintor Frenhofer, do conto *A obra-prima ignorada*, de Honoré de Balzac; Monsieur Jourdain, protagonista da peça de Molière; e o *Sobrinho de Rameau*, do diálogo filosófico imaginado por Diderot), a figura de Johannes, buscando analisar de que modo ele aprofunda e/ou altera a concepção estética possível de ser levantada neste recorte temporal.

Palavras-chave

Diário de um sedutor. Estética do século XIX. Artifício. Perversão.

² Doutorando em Literatura, Outras Artes e Mídias.

No presente artigo, buscaremos relacionar a filosofia de Johannes, protagonista de *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard, com o pensamento estético de três personagens paradigmáticas do século XIX – o pintor Frenhofer; Monsieur Jourdain; e o Sobrinho de Rameau -, conforme apresentado na obra *O Homem sem conteúdo*, de Giorgio Agamben. O objetivo é identificar os pontos de contato e divergência entre as proposições do esteta dinamarquês e as comentadas por Agamben. Para tal, iremos fazer um breve resumo das personagens, de acordo com a obra de Agamben; seguido de um estudo comparativo com a estética de Johannes.

1 O Paradigma de Frenhofer

O filósofo Giorgio Agamben, ao comentar *A obra-prima desconhecida*, de Honoré de Balzac, considera ser a cisão entre espectador e artista um ponto central para a experiência estética do século XIX. O pintor Frenhofer, protagonista, é acometido de uma espécie de “síndrome de pigmaleão”. Obcecado em pintar uma obra que fosse “não um conjunto de signo e de cores, mas a realidade vivente de seu pensamento e da sua imaginação” (AGAMBEN, 2012, p. 31), trabalha por dez anos febrilmente numa tela mantida escondida do público. Quando crê ter obtido sucesso, convida dois amigos pintores para apreciá-la, quando exclama: “Há tanta profundidade nesta tela, a sua arte é tão verdadeira, que vocês não conseguem distingui-la do ar que circunda. Onde está a arte? Perdida, desaparecida!” (BALZAC, 1952, p. 409). Contudo, onde deveria haver uma senhora “viva”, os espectadores não reconhecem nada além de “uma névoa sem forma” (BALZAC, 1952, p. 410), uma mancha confusa de cores onde mal se reconhece um pé: “mas cedo ou tarde deverá dar-se conta de que não há nada na tela” (BALZAC, 1975, p. 411). Frenhofer é, desse modo, libertado do seu delírio e, percebendo sua própria obra do mesmo modo que os colegas, lamenta: “Nada! Nada! E ter trabalhado dez anos!” (BALZAC, 1952, p. 411).

Agamben destaca a mutação sofrida por Frenhofer, que passara da condição de artista para espectador, sendo capaz de reconhecer na mesma tela duas imagens distintas. Trata-se, segundo o filósofo, de dois campos inconciliáveis: um, o ponto de vista do artista, a arte como *promesse de bonheur*; o outro, o ponto de vista do espectador, a arte como “estética desinteressada”.

[...] duas faces, que não é possível recompor em uma unidade: a face voltada para o artista é a realidade vivente na qual ele lê a sua promessa de felicidade; mas a outra face, aquela voltada para o espectador, é um conjunto de elementos sem vida que pode apenas se espelhar na imagem que dele devolve o juízo estético. (AGAMBEN, 2012, p. 34)

Frenhofer, uma vez deslocado abruptamente da condição de artista para a de espectador, perde a capacidade de ver em sua própria obra a realidade viva que promete a felicidade; resta-lhe, diante dos olhos, apenas aquilo que pode ser visto por qualquer um: algumas formas que somente adquirem sentido caso observadas mediante um julgamento estético desinteressado.

3 Monsieur Jourdain e a Maldade Estética

Interessado em investigar o juízo estético – mais especificamente, o contínuo processo de isolamento da estética no campo sensível e da realidade -, Agamben desta outra figura paradigmática: o “homem de gosto”, que surgira ainda no século XVII, atingindo o auge no século XIX. Trata-se de um sujeito portador de “sexto sentido” (AGAMBEN, 2013, p. 37), espécie de órgão situado à parte das demais faculdades da mente e de qualquer interesse sensual em geral (AGAMBEN, 2013, p. 39), cuja finalidade consiste em tornar o *esprit* capaz de captar a beleza essencial do objeto artístico. Desse modo, contribui para o agravamento da cisão entre *spectare* e o gênio criativo do artista.

À medida que a ideia de gosto se torna mais precisa e, com ela, o particular gênero de reação psíquica que levará ao nascimento daquele mistério da sensibilidade que é o juízo estético, começa-se, de fato, a olhar a obra de arte (ao menos até que não esteja terminada) como um assunto de competência exclusiva do artista, cuja fantasia criativa não tolera nem limites nem imposições, ao passo que ao não-artista resta apenas *spectare*, isto é, transformar-se em um *partner* sempre menos necessário e sempre mais passivo, ao qual a obra de arte se limita a fornecer a ocasião para o exercício do bom gosto. A nossa moderna educação estética nos acostumou a considerar normal essa atitude e a reprovar qualquer intrusão no trabalho do artista como uma indevida violação da liberdade. (AGAMBEN, 2013, p. 40)

Dessarte, aos olhos do artista, o espectador que se devota inteiramente ao refinamento de seu gosto – e de modo cada vez mais desinteressado –, torna-se uma espécie de “espectro evanescente” (AGAMBEN, 2013, p. 41). Para o filósofo, a elegância equilibrada do gosto reflete-se inversamente no constante desequilíbrio vivido pelo artista, pois “quanto mais o gosto procura libertar a arte de toda contaminação e de toda ingerência, tanto mais impura e noturna se torna a face que ela volta para aqueles que devem produzi-la” (AGAMBEN, 2013, p. 43). Forma-se, assim, um estágio de “perversão” da arte, reflexo da

cisão entre espectador e artista. Como resposta ao impasse, muitos artistas teriam buscado se associar deliberadamente ao mau gosto, na expectativa de reaproximar a arte das sensações informes e indiferenciadas despertadas pelo cotidiano e o interesse mundano:

Parece que a arte prefere muito mais se dispor no molde informe e indiferenciado do mau gosto a se espelhar no precioso cristal do bom gosto. Tudo se passa, em suma, como se o bom gosto, permitindo, a quem tem o seu dom, perceber o *point de perfection* da obra de arte, terminasse, na realidade, por torná-lo indiferente a ela; ou como se a arte, entrando no perfeito mecanismo receptivo do bom gosto, perdesse aquela vitalidade que um mecanismo menos perfeito, mas mais interessado, consegue, no entanto, conservar. (AGAMBEN, 2013, p. 45)

É nesse esteio que Agamben aborda *O burguês ridículo*, de Molière. O protagonista, Monsieur Jourdain, é uma espécie de paradoxo, na medida em que, apesar de notoriamente não possuir sensibilidade alguma para o “gosto”, “não despreza a arte nem se pode dizer que seja indiferente ao seu fascínio; ao contrário, o seu maior desejo é ser um homem de gosto e saber discernir o belo do feio, a arte da não arte” (AGAMBEN, 2013, p. 43). Nas palavras de Voltaire, quer ser mais que um homem de gosto: um verdadeiro “homem de qualidade” (AGAMBEN, 2013, p. 43). Seu ingênuo mau gosto, contudo, conserva-o, de algum modo, imune ao cinismo jocosos de seus mestres; e é assim que, por fim, acaba por ser considerado, de algum modo, mais próximo da arte que os estetas de gosto refinado. Rousseau, perplexo com a ambição um tanto patética de Monsieur Jourdain, questiona-se: “qual é o mais censurável, um burguês sem espírito e vaidoso que banca o cavalheiro de modo tolo ou o cavalheiro malandro que o engana?” (AGAMBEN, 2013, p. 44). Para Agamben, tanto Rousseau quanto Molière tendem a ver o ridículo burguês de modo indulgente, pois seu mau gosto compreende melhor a arte que a “sensibilidade refinada, mas cínica e corrupta, dos mestres que deveriam educá-lo” (AGAMBEN, 2013, p. 44). Não estando em condição de *judgar* uma obra, “aproxima-se” dela; diferentemente dos homens de gosto que, “frente às suas *petites lumières*, pensam que o seu dinheiro corrige os juízos do seu cérebro e que há discernimento no seu bolso” (AGAMBEN, 2013, p. 44).

Desse modo, a arte, impelida por ação do homem de gosto a emigrar do tecido vivo do cotidiano rumo aos confins da “terra de ninguém”, teria acabado por: de um lado, sonhar em associar-se ao alegre mau gosto, ainda não contaminado completamente pela crispação perversa do gosto; de outro, porém, desesperar-se ante à face irreparavelmente soturna da estética que a isola e esteriliza:

Avança a ideia de que existe um secreto parentesco entre a experiência da arte e o mal, e que, para entender a obra de arte, a ausência de preconceito e o Witz são instrumentos muito mais preciosos do que uma boa consciência (...). “Quem não

despreza”, diz um personagem da Lucinde de Schlegel, “não pode nem mesmo apreciar. Uma certa maldade estética (*ästhetische Bosheit*) é uma parte essencial de uma formação harmoniosa”. (AGAMBEN, 2013, p. 50, grifo do autor)

O homem de gosto, portanto, isenta-se não apenas de interferir no processo criativo do artista; isenta-se, também, de sustentar qualquer conteúdo moral ante uma obra de arte. Essencialmente anárquico, seu juízo estético cultiva o desprezo e a ironia como modo particular de se refinar a sensibilidade – uma certa dose de “maldade estética” essencial para perverter os resquícios morais e conexões com a realidade de uma obra.

4 O Sobrinho de Rameau

De acordo com Agamben (2013), o tema central de *O Sobrinho de Rameau*, de Diderot, é o juízo estético como "gangrena moral". O protagonista do livro é, simultaneamente:

Homem de gosto extraordinário e um canalha ignóbil; nele se apagou toda diferença entre bem e mal, nobreza e baixeza, virtude e vício: apenas o gosto, em meio à absoluta perversão de toda coisa no seu oposto, manteve a sua integridade e a sua lucidez. (AGAMBEN, 2013, p. 51)

Questionado por Diderot como tal paradoxo seria possível – ser capaz de sentir a mais pura beleza estética e, entretanto, ser absolutamente insensível aos “charmes da virtude” (AGAMBEN, 2013, p. 52) -, a personagem reabilita, em sua resposta, a tese do sexto sentido estético: “aparentemente é porque há para elas um sentido que eu não tenho, uma fibra que não me foi dada, uma fibra tão frouxa que não adianta beliscá-la porque ela não vibra” (AGAMBEN, 2013, p. 51). A personagem compreende a virtude do mesmo modo que a beleza: como um fato somente passível de ser percebido através de uma faculdade sensorial própria (fibra; sentido único), apartada de todas as demais. No entanto, nota-se que, ao isolar a virtude do conjunto de faculdades mentais, acaba por privá-la do seu modo natural de ser – o bom cultivo da razão em sua totalidade sensível e moral com vistas ao bem comum. Assim, podemos compreender melhor a metáfora corporal utilizada por Agamben para definir a perversão pelo gosto: uma espécie de “gangrena moral, devorando qualquer outro conteúdo e qualquer outra determinação espiritual” (AGAMBEN, 2013 p. 52, grifo do autor) e que “se exerce, no fim, no puro vazio” (AGAMBEN, 2013, p.52).

Neste sentido, *o Sobrinho de Rameau* seria uma figura ainda mais paradoxal do que Monsieur Jourdain, na medida em que se afasta igualmente da arte e da virtude de modo consciente. Sobre este ponto, recorda Agamben (2013) que, ainda que a personagem tenha profunda sensibilidade para captar o point de perfection da arte, isto não a torna apta a criar uma obra. O duplo afastamento, portanto, situa-se neste fato perverso: de que a expressão mais pura da sua alma, isto é, os sentimentos que se lhe afloram diante da arte, em última instância, não lhe pertencem, na medida em que não pode alcançá-las sozinho.

O problema que em Rameau encontra a sua plena e trágica consciência de si é aquele da cisão entre gênio e gosto, entre artista e espectador, que, a partir desse momento, dominará de cada vez menos velado o desenvolvimento da arte ocidental. Em Rameau, o espectador entende que é um enigma inquietante: [...] ele está diante de algo em que tem a impressão de reencontrar a sua verdade mais íntima e, todavia, não pode se identificar com ela, porque a obra de arte é, justamente, como dizia Kant, ‘aquilo que, mesmo que seja conhecido perfeitamente, não se tem, ainda assim, a capacidade de produzir’. [...] O gosto, para ser integralmente, deve cindir-se em relação ao princípio da criação; mas sem o gênio, o gosto se torna um puro reverso, isto é, o princípio mesmo da perversão. (AGAMBEN, 2013, p. 53)

Nesse sentido, perverte-se todo espectador quando a arte torna-se mediadora entre o sujeito e sua verdade. Não podendo mais encontrar imediatamente em sua consciência aquilo que encontra na arte, somente resta ao homem de gosto reconhecer na estética “o valor supremo e a verdade mais íntima que explica a sua potencia na própria obra e a partir da própria obra. O livre princípio criativo do artista eleva-se entre o espectador e a sua verdade” (AGAMBEN, 2013, p. 70). É a este título que Agamben fala de um “homem sem conteúdo”, que, a exemplo de Rameau, “se condena a buscar a própria consistência naquilo que lhe é mais estranho” (AGAMBEN, 2013, p. 70). Resta, portanto, eclipsado entre, de um lado, o puro princípio criativo e, de outro, a subjetividade artística alienada por intermédio do gosto; fato que lhe constrange a pensar a realidade apenas através do “eclipse de conteúdo e de toda determinação moral e religiosa” (AGAMBEN, 2013, p. 70).

5 Johannes, um homem perverso

Podemos agregar, ao afresco de estetas do século XIX composto por Agamben (2013), o sedutor Johannes, protagonista de *Diário de um sedutor*, de Kierkegaard. Seu diário revela, segundo as palavras do fictício comentador que prefacia a obra, a “consciência artificiosa de um homem perverso” (KIERKEGAARD, 1979, p. 03). Ao longo do texto de Johannes, deparamo-nos com um plano minuciosamente detalhado para a conquista de Cordélia, eleita como amada e objeto central de sua estética. Tratam-se de transcrições de

cartas, considerações filosóficas, relatos de situações eróticas concretas e imaginadas, tendo em comum o recurso constante a estratégias artificiosas de sedução. Deve-se destacar, aqui, uma diferença radical em relação a outros sedutores clássicos, notadamente: Don Juan, clássico espanhol do século XVII e reencenado por Molière; e Don Giovanni, um desdobramento daquele, eternizado em ópera homônima de Mozart. Don Juan é um libertino mau caráter, praticante de modos perniciosos de ação³; e Don Giovanni, ainda que não seja francamente hipócrita como aquele, lança mão dos artifícios da enganação ao seduzir. Para Johannes, essa busca em obter o prazer a qualquer custo são modos de deformar, e não reforçar, a feminilidade. Em contraposição, recusa-se a prestar à mulher um tratamento que não seja puramente estético. Ainda que, por vezes, recorra à dissimulação, o faz em respeito ao decurso “natural” do surgimento do interesse sensual, na medida em que lhe interessa apenas a manifestação da verdadeira natureza da feminilidade. Em outras palavras, interessa-lhe menos o ato de sedução e a posse que, propriamente, a possibilidade de um enlace erótico sob a mais alta insígnia estética. O que o protagonista almeja obter da sua amada é uma naturalidade artificial – um meio tanto de escapar a uma insidiosa existência não-estética que consente ao entorpecimento cotidiano o poder de tolher e deformar as forças naturais; quanto de induzir a feminilidade a ir de encontro à sua verdadeira força imanente, intensificando o prazer resultante do encontro entre os dois.

Enquanto aparência, a mulher é marcada pela virgindade pura. Porque a virgindade é uma existência que, enquanto existência para si, é no fundo uma abstração e apenas em aparência se revela. [...] Esta existência da mulher (existência é já demasiado, pois ela não existe *ex si* própria) é corretamente expressa pela palavra: graça, que recorda a vida vegetativa; como os poetas gostam de o dizer, ela assemelha-se a uma flor, e a própria espiritualidade tem nela um caráter vegetativo. Encontra-se completamente sob a determinação da natureza e, conseqüentemente, só esteticamente é livre. Num sentido mais profundo, apenas se torna livre através do homem.[...]. Porque a mulher é essência, o homem é reflexão. (KIERKEGAARD, 1979, p. 95)

Trata-se, portanto, de uma arte de “induzir” mais do que meramente “seduzir”: induzir a feminilidade a expressar, de modo autônomo e com seus próprios recursos, e do modo mais esplendoroso possível, a sua “essência”. Dito de outra forma, sua arte de sedução objetiva, única e somente, o despertar de uma sensualidade sem objeto; Johannes crê que somente uma sensualidade desperta por suas próprias forças e que baste a si mesma poderá ser capaz do verdadeiro acontecimento estético do erotismo.

³ Don Juan de Molière, possibilita o surgimento de “Lês liaisons dangereuses” (As ligações perigosas), de Choderlos de Laclos” (1782). “... o visconde de Valmont [...] possui estratégias de sedução não para a busca do prazer, “mas de situar acima das leis, de subjugar por qualquer meio as vítimas”. Ver: COMTE, F. *Os heróis míticos e o homem de hoje*, (Tradução de Carlos Bagno), Edições Loyola, São Paulo, 1994, p. 207.

Vale destacar que Johannes comunga com os sedutores clássicos a ideia de que a essência erótica só pode ser alcançada a expensas de qualquer determinação moral e ética - com efeito, seus artifícios têm, em geral, a finalidade de induzir Cordélia a abrir mão dos ritos sociais.

Minha Cordélia! Agora, é forçoso dizê-lo, chamo-te minha porque nenhum sinal exterior recorda a minha posse. [...] E, apertada nos meus braços, quando me enlaçares nos teus, não precisaremos de nenhum anel para nos recordar que somos um do outro; pois não será esse abraço uma aliança mais real que um simples símbolo? (KIERKEGAARD, 1979, p. 102)

Contudo, se, para Don Juan e Don Giovanni, falsear uma situação basta para obter *a posse* de uma mulher, Johannes recusa todo amor que não seja um legítimo fruto das circunstâncias:

A sua evolução deve processar-se nela própria; ela deve dar-se conta da energia da sua alma, deve tentar tomar sozinha o peso do mundo [...]. É necessário que ela não seja devedora de nada; pois ela deve sentir-se livre, o amor apenas se encontra na liberdade, apenas nela pode existir a recreação e o divertimento eternos. Porque embora a minha intenção seja fazê-la cair nos meus braços por força das circunstâncias, por assim dizer, e me esforce por fazê-la gravitar na minha direção, é, contudo, também necessário que ela não tombe pesadamente, mas como um espírito que gravita para outro espírito. (KIERKEGAARD, 1979, p. 46)

Johannes, desse modo, cuida para que a sensualidade de Cordélia permaneça o máximo possível sem objeto definido. Sua arte da indução vislumbra a possibilidade de uma atração sensual que seja unicamente o resultado de um espírito que gravita ao outro, fora de imposições ordem ética e moral; e ainda, que seja o resultado do encontro de dois espíritos plenos, irredutíveis um ao outro em suas respectivas essências. Trata-se, portanto, de uma concepção de encontro amoroso baseado no princípio estrito da “liberdade”.

6 Análise comparativa

Johannes considerava-se, em matéria de erotismo, um “esteta”: primeiro, porque o adotava como princípio de sua arte de viver – “a sua vida foi uma tentativa constante para realizar a tarefa de viver poeticamente” (KIERKEGAARD, 1979, p. 04); segundo, porque lançava mão de numerosos artifícios para, à semelhança do escultor, modelar a forma em busca do *point de perfection* do erotismo. Com efeito, Johannes pertence àquilo que a filosofia de Kierkegaard denomina como “estágio estético de existência”⁴. Contudo, Johannes não é

4 "Já o estágio estético é a relação do homem com sua sensibilidade. É o reino da espontaneidade, da dispersão, do descontínuo. É o não mediatizado, o ócio, o lugar de uma entrega não reflexiva à mera existência. É a esfera da arte, do amor, da sedução. Como bom pietista, Kierkegaard desaprova moralmente a atitude estética, que para

um “esteta” em sentido estrito, à medida que escapa ao paradigma frenhoferiano de uma arte duplicada nos polos antagônicos do artista e do espectador. A feminilidade é, simultaneamente, objeto de contemplação e receptáculo da ação criativa; e, ao contrário da Banhista de Frenhofer, Cordélia está, de fato, viva.

Que faço? Será que a seduzo [Cordélia]? De modo algum, também isso não me conviria. Será que lhe roubo o coração? De modo algum; prefiro também que a jovem a quem devo amar mantenha o seu coração. Então, que faço? Formo, em mim, um coração à imagem do seu. Um artista pinta a sua bem-amada, e aí encontra o seu prazer; um escultor modela-a, e é o que também eu faço, mas no sentido espiritual. Ela não sabe que eu possuo este retrato e, no fundo, é nisso que consiste o meu crime. Consegui obtê-lo clandestinamente, e é nesse sentido que lhe roubei o coração, tal como se diz de Raquel que roubou o coração de Labão, ao furtar-lhe perfidamente os ídolos do lar. (KIERKEGAARD, 1979, p. 66)

Johannes, a princípio, relaciona-se com Cordélia tal qual um artista se relaciona com seu modelo: sempre à meia distância, procurando o ponto exato em que o fenômeno visível da feminilidade se apresente com todo seu esplendor erótico, imobilizando-o caso necessário e não se eximindo de interferir diretamente na cena para extrair melhor sua beleza natural. Entretanto, há uma inversão decisiva. Se, na estrutura triádica típica da representação, é função da tela intermediar e abrigar a expressão que o artista capta de sua modelo, na estética de Johannes, o espelho ocupa o lugar de mediação entre modelo e artista.

Na parede oposta está suspenso um espelho; ela não repara, mas o espelho sim. Com que fidelidade soube ele captar sua imagem [...] Este infortunado espelho que tão bem sabe captar a sua imagem, mas não captá-la, este infortunado espelho que não pode guardar a sua imagem no segredo dos seus esconderijos furtando-a ao olhar do mundo inteiro, mas antes apenas sabe revelá-la a outros como, neste momento, a mim! (KIERKEGAARD, 1979, p. 12)

Há, ao longo de todo o Diário, uma série de situações cuja estrutura é essencialmente espelhada, e isto tem impacto decisivo na construção de sua poética. O retrato que, outrora, seria visível imediatamente na tela, fora duplicado: primeiro, como retrato “natural”, captado diretamente pelo espelho; segundo, como retrato “artificial”, subtraído do primeiro e ocultado no interior do espírito de Johannes. Na tela de Frenhofer, haveria apenas um único retrato, simultaneamente “natural e artificial”, isto é, mescladas numa única forma a feminilidade da mulher e a poética do artista. Contudo, ao substituir a tela por um espelho, Johannes subverte as relações da retratística. Johannes diz gozar o espelho em dois momentos: primeiro, captando a feminilidade em estado puro; segundo, pervertendo a feminilidade

ele é irresponsável, e impede o espírito de dar o "salto" da fé, ingressando no estágio religioso. Ao mesmo tempo, não nos esqueçamos de que o próprio Kierkegaard foi um ‘esteta’, tanto no sentido convencional do interesse pelo teatro, pela literatura e pela música (o Don Giovanni, de Mozart, era para ele a maior obra de arte de todos os tempos) como no sentido mais idiossincrático de libertinagem". (ROUANET, 2013, p. 151).

diretamente, induzindo-lhe a evoluir, com seus próprios meios, a uma feminilidade superior, que, contudo, tem como objeto apenas a própria feminilidade. O espelho, portanto, tem por função ocultar a mão do artista, que, através de seus estratagemas artificiais, procura conduzir a natureza a compor um retrato superior de si mesma.

A ocultação do gesto criativo, contudo, não serve para diminuir a influência do artista na composição do retrato; pelo contrário, reforça-a. Se Johannes, diante da imagem duplamente espelhada de Cordélia, encontra o retrato inaudito de uma feminilidade superior que se desenvolve com seus próprios meios, tal imagem, no entanto, não lhe representa nada mais do que, senão, o esplendor de sua própria personalidade enquanto artista – que ele, então, diante do mesmo espelho, goza na condição de espectador único e pleno.

[Johannes] primeiro gozava pessoalmente a estética, após o que gozava esteticamente a sua personalidade. Gozava, pois, egoisticamente, ele próprio, o que a realidade lhe oferecia, bem como aquilo com que fecundava essa realidade; no segundo caso, a sua personalidade deixava de agir, e gozava a situação, e ela própria na situação. Tinha a constante necessidade, no primeiro caso, da realidade como ocasião, como elemento; no segundo caso a realidade ficava imersa na poesia. (KIERKEGAARD, 1979, p. 05)

Estamos novamente, por meio diverso, no paradoxo de Frenhofer e a promessa do bonheur, somente possível de ser vivida de modo isolado pelo artista, que goza não apenas a forma viva em si, mas também, tal qual um pigmaleão narciso, a pura potência criadora que emana oculto brilho renovado na forma que desconhecesse ter sido por ela criada.

Com efeito, o discurso de Johannes assemelha-se, certamente, ao do cientista⁵ que: primeiro, submete a natureza a uma hipótese e procura um meio de que seja confirmada “naturalmente”; e, segundo, molda a natureza para obter finalidade diversa e superior, em acordo com seus desejos. É desse modo que Johannes modela a feminilidade de Cordélia sem que ela saiba:

Os nossos contínuos encontros causam-lhe espanto, ela sente sem dúvida que no seu horizonte apareceu um novo astro que, na sua marcha estranhamente regular, exerce sobre a sua uma influencia perturbadora; mas não tem a menor ideia da *lei que regula esse movimento*, é antes tentada a olhar à direita e à esquerda no intuito de descobrir, se possível, o ponto para onde ele se dirige; ignora, tanto como os seus antípodas, que ela própria é esse ponto. (KIERKEGAARD, 1979, p. 31)

⁵ Vale considerar que *estética*, no século XIX, é considerada comumente como ciência filosófica. “O nome *estética* decerto não é propriamente de todo adequado para este objeto, pois “estética” designa mais precisamente a ciência do sentido, da sensação [...]. Por isso, deixaremos o termo *estética* assim como está. Pois, enquanto mero vocábulo, ele é para nós indiferente e uma vez que já penetrou a linguagem comum pode ser mantido como um nome. A autêntica expressão para nossa ciência é, porém, '*filosofia da arte*' e, mais precisamente, '*filosofia da bela arte*'. (HEGEL, 2001, p. 27)

Nesse sentido, é possível uma aproximação com a figura de Monsieur Jourdain e o modo irrefletido de seu mau gosto, que acaba por aproximá-lo melhor da arte, que, todavia, ignora em seu entendimento. Ora, diz-nos Johannes que Cordélia fora eleita porque “é dotada de imaginação, de alma, de paixão, numa palavra, de tudo o que é de natureza essencial, mas não subjetivamente refletido” (KIERKEGAARD, 1979, p. 33). Embora a ausência de subjetividade esteja ligada, certamente, ao tema da natureza; podemos correlacioná-la também ao paradoxo do mau gosto, na medida em que uma ignorância das exigências do gosto acaba compensada por uma disposição natural para a sensibilidade, que, não obstante, acaba por aumentar a possibilidade de uma experiência estética superior àquele que a obtém por intermédio do juízo (e também, do artifício, do engodo, da enganção...).

A arte de indução de Johannes somente aceita a evolução naturalmente conformada por forças da circunstância – para tal, toma cuidado para escamotear seus artificios em um encadeamento “natural”, de modo a não despertar a consciência reflexiva de sua amada. Desprezo, ironia, indiferença – Johannes lança mão racionalmente de uma combinação de recursos que, *a priori*, não costumam fazer parte do léxico da sedução. O que certamente aborreceria um sedutor da linhagem de Don Juan é, para Johannes, um trunfo: quanto maior a resistência de Cordélia aos encantos fáceis, melhor, pois significa que evolui em sua feminilidade. Compreende-se que, à semelhança do que ocorrera com Rameau, aqui, a arte também age como uma espécie de “gangrena moral” que melhor se realiza contra as banalidades da vida cotidiana.

Apresento-me com Cordélia no centro do alvoroço a fim de a desgostar destas apaixonadas banalidades, destas imperícias de operários do amor. [...] Toda a gente se comporta nesta casa com um extraordinário à vontade [...] E eu também finjo tratar Cordélia do mesmo modo. Para tal fim, é-me necessário fazer um esforço sobre mim próprio. Seria na verdade revoltante que eu me permitisse ferir desta maneira a sua profunda feminilidade. Censurar-me-ia mais se lhe fizesse isto que se a enganasse. Na verdade, todas as jovens que aceitam confiar-se a mim podem estar certas de um tratamento perfeitamente estético; apenas no fim, bem entendido, serão enganadas; mas esta é também uma cláusula da minha estética porque, ou bem que a jovem engana o homem, ou bem que o homem engana a jovem. (KIERKEGAARD, 1979, p. 60)

A premissa de uma “maldade estética” comentada por Agamben (2013) pode ser exemplificada na passagem crucial onde Johannes induz Cordélia a romper o noivado com ele:

O rompimento é um fato consumado; forte, ousada, divina, ela eleva-se nos ares como um pássaro a quem só hoje foi permitido mostrar a envergadura das suas asas. Voa, bela ave, voa! Confesso-o, se este voo real a afastasse de mim, isso me causaria uma dor extremamente profunda. Seria, para mim, como se a bem-amada de

Pigmaleão tivesse de novo petrificado. Tornei-a leve, como um pensamento; será possível que esse pensamento agora não me pertença? (KIERKEGAARD, p. 100)

O completo desprezo por todo amor que se obtém mediante os ritos sociais, os jogos vulgares e pré-codificados de sedução, em suma, a ação da gangrena moral, é compreendido por Johannes como uma espécie de fortalecimento e preparação do espírito para o mais alto grau da experiência estética. Segundo sua arte da indução, tudo que reduz a possibilidade de uma experiência absolutamente nova deve ser desprezado.

Aqui, convém retomar a discussão acerca da estrutura espelhada utilizada na composição do “retrato” de Cordélia. Com efeito, nota-se uma complicação da tradicional posição do espectador. Uma vez ocultada a mão do artista, a comparação entre original e cópia, entre modelo e retrato, entre objeto e representação, não se torna mais possível. Tornase, assim, virtualmente impossível avaliar as conquistas e eventuais deformações produzidas pelo artista. Ninguém, nem mesmo Cordélia, poderá contemplar seu próprio retrato. O ateliê secreto de Frenhofer, que esconde a obra que produz por uma década, é, aqui, o espírito de Johannes; e ninguém, senão o leitor dos diários, poderá observar o retrato. Somente após a última pincelada – a defloração – é que o retrato de Cordélia será visível.

Por que não poderá uma tal noite durar mais tempo? [...]. Contudo, tudo está acabado, e não desejo voltar a vê-la jamais. Uma jovem é fraca quando deu tudo, - pois tudo perdeu; porque a inocência é, no homem, um elemento negativo, mas na mulher é a essência de sua natureza. Agora, qualquer resistência é impossível, e só enquanto ela dura é belo amar; quando acabou, não passa de fraqueza e hábito. Não desejo recordar-me das nossas relações; ela está deflorada [...]. Como seria então picante saber se podemos evadir-nos nos devaneios de uma jovem e torná-la suficientemente orgulhosa para a fazer imaginar que foi ela quem se cansou da ligação. (KIERKEGAARD, 1979, p. 105)

A cláusula estética de Johannes pode ser interpretada como uma espécie de regra geral da conclusão de um retrato: é na última pincelada, instante decisivo, que as relações entre o modelo e o retrato, entre natural e artificial, atingem o paroxismo da arte – um terá de trair, ou triunfar, sobre o outro, afirmar a perenidade de seu caráter irreduzível e resistente às conformações que se impuseram entre si. Na arte perversa de Johannes - que agira, desde o princípio, como uma "gangrena moral" cuidadosamente alimentada por uma forte dose de "maldade estética" –, o triunfo do artista sobre a natureza será visível, contudo, somente na súbita consciência reflexiva que esta adquire. Será nas memórias de Cordélia, tão somente, que tal retrato será visível; e é precisamente tal memória que Johannes, fiel à sua estética, pretende renunciar completamente. Vejamos o relato da própria Cordélia, anos depois de seu romance com Johannes:

Sempre gostei de música. Ele [Johannes] era um incomparável instrumento, sempre vibrante e com uma amplitude que nenhum outro poderá alcançar; ele era a soma de todos os sentimentos, de todos os estados de espírito [...]. Escutava aquela música que eu própria fazia acontecer. E era com uma inexprimível angústia, mas misteriosa, feliz e inefável, que eu escutava essa música que eu própria provocava e, ao mesmo tempo, não provocava, mas era sempre harmoniosa. E ele continuava a enredar-me nas malhas do encanto. (KIERKEGAARD, 1979, p. 08)

Cordélia, aqui, repete o tema do espelhamento do ponto de vista da alienação, elaborando precisamente o modo como fora “roubada” pela arte da indução de Johannes. Cordélia, ao contemplar o retrato de si que lhe fora subtraído, doravante acessível somente nas vagas da memória, age como a Vênus consciente de que fora usurpada de seu canto pela linguagem de um homem que, enfim, a enganara – “É o homem que deve falar e, conseqüentemente, possuir algumas das virtudes do cinto de que Vênus se servia para enfeitiçar” (KIERKEGAARD, 1979, p. 86). Todavia, Cordélia, na condição de Vênus, contempla Johannes com condescendência, pois este soubera conservar perdida a localização de sua morada. Isto porque Cordélia, ao deparar-se com o retrato artificial de si própria, soube conservar-se - ao contrário dos espectadores da pintura de Frenhofer, que se apressavam em censurar o pintor de que ali não havia “nada” – em um perfeito estágio de indiferença estética, que, ainda sensível à música, recusa a imergir as formas no território reflexivo do sentido e da moral.

En la Edad Media se habló mucho de un monte que no se encuentra en ningún mapa y que se llama *Venusberg*. Aquí la sensualidad está como en su propia casa y encuentra sus placeres salvajes, pues se trata de un reino, de un estado aparte. En este reino no pueden instalarse ni el lenguaje, ni la circunspección del pensamiento, ni ninguno de los logros tan laboriosos de la capacidad reflexiva. Porque en él sólo se escucha la voz elemental de la pasión, el juego de los deseos y la zarabanda brutal de la embriaguez. Sí, en él sólo se goza estando envueltos por un tumulto eterno. El primogénito de este reino es Don Juan. Esto no significa aún que éste sea un reino del pecado, pues hay que considerarlo exclusivamente en ese momento en que aparece en medio de la indiferencia estética. Sólo empezará a mostrarse como reino del pecado en el instante en que haga acto de presencia la reflexión, pero para entonces ya habrán matado a Don Juan y se habrá apagado la música. (KIERKEGAARD, 1996, p. 155)

Em outras palavras: Cordélia faz das suas reminiscências o ventre de onde o sedutor Johannes finalmente virá à luz.

7 Conclusão

A introdução da personagem Johannes, de *Diário de um sedutor*, confirma e complexifica algumas questões estéticas lançadas pelo filósofo Giorgio Agamben. Primeiro, confirma a tese de que, segundo a concepção corrente do século XIX, a estética é regida sob o

princípio de uma maldade estética e age, forçosamente, como uma espécie de gangrena moral – Johannes, a exemplo do sobrinho de Rameau, tem uma conduta amoral; e, como os mestres de Monsieur Jourdain, tem na ironia e no desprezo o modo mais refinado de criação de seus artifícios. Além disso, a estética de Johannes contempla os aspectos fundamentais da cisão entre artista e espectador como forma de perversão da experiência da arte; contudo, radicaliza-a, ao subtrair o último elemento que forçosamente os interligaria – a tela. Nesse sentido, prolonga ao mesmo tempo em que inverte alguns aspectos do paradigma de Frenhofer, a saber: a relação inconciliável entre uma experiência da arte como *promesse du bonheur*, filiada à perspectiva de uma criação pigmaleana de uma forma tão real quanto a vida; e de uma experiência da arte como “estética desinteressada”, isto é, como juízo estético lançado sobre formas sem vida. Ao substituir a tela pelo espelho e ao considerar um modo de induzir circunstancialmente a evolução da natureza por seus próprios meios, Johannes e Cordélia recuam um passo, e, onde acolá se buscaria uma “forma viva”, encontra-se tão somente um instrumento que toca, quase que por encanto, uma música apenas sugerida; e onde acolá se procuraria fundamentar a verdade do juízo no desinteresse, se obtém o gozo colhido na perfeita indiferença. Johannes e Cordélia são, em relação ao espelho, artista e espectador ao mesmo tempo. No entanto, essa condição especial não os previne de, como Frenhofer, decair no vazio após a crispação do mais alto evento estético conservado sob a insígnia da promessa da felicidade, comprovado pela súbita frieza de que Johannes é acometido após a conjunção carnal. A Cordélia, assim como a Rameau e Jourdain, pouco lhe resta, uma vez que aquilo que lhe seria o mais natural da alma, sua sensualidade, fora alienada na pura potência criativa de Johannes, que enfim a eclipsa.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BALZAC, H. A obra-prima ignorada. In: _____. **A comédia humana**. Tradução de Gomes da Silva e Vidal de Oliveira. Rio de Janeiro: Globo, 1952. v.15, p.387-412.

HEGEL. **Cursos de Estética I**. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.

KIERKEGAARD, Soren. **Diário de um sedutor**. Tradução de Carlos Grifo. In: Os Pensadores – Kierkegaard. São Paulo: Abril Cultural. 1979. p. 1-105.

_____, **Estudios estéticos I – Diapsálmata, El erotismo musical**. Tradução de Demétrio Gutiérrez Rivero. Espanha: Editora Ágora, 1996.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Adorno e Kierkegaard**. In: Estudos Avançados, v.27, n.79 2013. p. 147-156.

CONTRIVING PERVERSION: DIARY OF A SEDUCER AND XIXTH AESTHETICS

Abstract

In this paper we try to analyse how a “contriving heart of a perverse man”, namely, the aesthetics of Johannes, protagonist of *The Seducer's Diary*, by Kierkegaard, might be related to some questions raised by XIXTH aesthetics. Our argument adopts the following train of thought: first, a brief review of these question, starting with the analysis raised by Italian philosopher Giorgio Agamben in *The Man Without Content*; second, introducing Johannes inside the fresco of characters commented by the philosopher (Frenhofer; Catoblepas; Monsieur Jourdain; Rameau), in order to analyse in which ways his ideas deepens and/or changes the aesthetics raised within our time frame.

Keywords

The Seducer's Diary. XIXTH Aesthetics. Artifice. Perversion.

Recebido em: 26/09/2017

Aprovado em: 05/02/2018

Modos de narrar a condição de imigrante em *Der enthaarte Affe*, de Güney Dal

Dionei Mathias⁶

Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Resumo

Güney Dal é um escritor turco que vive na Alemanha e escreve textos que abordam a situação dos imigrantes turcos naquele país. Por sua contribuição para construção de um imaginário literário em volta do imigrante na Alemanha, ele foi condecorado com o importante prêmio Adelbert von Chamisso, em 1997. O romance *Der enthaarte Affe* ('O macaco depilado', sem tradução para o português) aborda os modos como o protagonista de origem turca administra as dificuldades que encontra ao tentar estabelecer-se no novo país. Com isso, este artigo pretende empreender uma discussão sobre a construção de identidade e sua representação em duas situações: na visão macrossocial do protagonista imigrante e nas interações sociais do imigrante com membros do grupo hegemônico. Identidade, neste contexto, é compreendida como princípio dialógico, em que o sujeito negocia sentidos e forma uma narrativa de autorrepresentação. Nisso, o indivíduo precisa negociar, por exemplo, questões que envolvem as configurações discursivas que caracterizam a sociedade em que vive e precisa interagir com os atores sociais que formam esse espaço de interação.

Palavras-chave

Güney Dal. *Der enthaarte Affe*. Imigrante. Identidade.

⁶ Professor do Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria, RS. Doutor em Letras respectivamente pela Universidade de Hamburgo (Alemanha) e pela Universidade Federal do Paraná.

Introdução

O romance *Der enthaarte Affe* ('O macaco depilado') foi publicado em 1988, pela conceituada editora Piper, na Alemanha. Como todos os outros romances do autor, ele foi escrito em turco e traduzido para o alemão por Carl Koß, com a supervisão do autor. Güney Dal começa sua carreira na Alemanha, em 1972, como muitos imigrantes turcos, trabalhando em fábricas. Somente anos mais tarde, volta a exercer a profissão de jornalista que já desempenhava na Turquia, até tornar-se escritor e viver exclusivamente disso. Ao contrário de muitos outros intelectuais imigrantes, Dal opta por continuar a escrever em sua língua materna, embora continue vivendo até o presente momento no espaço de cultura alemã. Essa opção, obviamente, tem várias consequências para o processo de recepção e para seu posicionamento dentro de uma historiografia literária de vozes minoritárias. A recepção do texto turco no espaço cultural alemão está restrita a um grupo muito pequeno. Com isso, a tradução tem tido um papel fundamental para a discussão, na Alemanha, das ideias que Dal desenvolve em seus textos.

Em grande parte, seus universos ficcionais giram em torno da figuração de imigrantes e seus desafios no contexto da imigração, criando, portanto, um imaginário ficcional desses novos atores sociais que interagem num espaço cultural diferente da sua primeira socialização. Desse modo, os textos produzidos por Dal devem despertar o interesse tanto de uma crítica literária turca, que pode discutir a presença de membros de sua cultura no exterior, como também da crítica literária alemã, cujo interesse se volta para a percepção dessas novas vozes que começam a se articular no espaço alemão. Escrever em sua língua materna no exterior certamente dificulta o processo de recepção, mas ao mesmo tempo representa um ato político que leva em conta seu posicionamento cultural, procurando dessa forma contribuir para o difícil e árduo processo de legitimação da presença do outro.

O romance *Der enthaarte Affe* está dividido em duas partes: "Zeitungstage" (Dias de jornal) e "Aus den Notizen eines Spions" (Das anotações de um espião), acompanhadas de um roteiro que indica que as duas partes podem ser lidas como dois romances independentes, ou ainda, como um terceiro seguindo a sequência de leitura de capítulos aleatórios, como sugerido nesse roteiro (DAL, 1988, p. 5), nisso em parte semelhante ao romance *Rayuela* de Cortázar. A primeira parte do romance apresenta as peripécias de um imigrante turco na Alemanha, sua vida em família e sua crise de identidade, a qual tenta superar com a criação de um jornal de parede que todos os membros da família são forçados a ler. Na segunda parte, o leitor descobre que a primeira é o texto ficcional escrito pelo protagonista da segunda parte, que, por sua vez, apresenta uma série de semelhanças com o protagonista do primeiro. O

espião, pelo qual o primeiro protagonista se sente perseguido, se revela como a voz narrativa da segunda parte. Com isso, a primeira parte representa uma configuração intradieética da voz narrativa que enuncia a realidade diegética da segunda.

Em ambos os textos, o leitor depara-se com um protagonista autodieético de origem turca e que vive como imigrante na Alemanha. O conflito que caracteriza o enredo está centrado nas negociações desse imigrante com os espaços e atores sociais que o circundam, encenando os desafios que compõem suas tentativas de construção de identidade. Esta se revela como extremamente instável, forçando o protagonista a constantemente rever sua narração identitária diante dos questionamentos, com os quais se vê confrontado.

Identidade, neste contexto, é compreendida como processo de posicionamento dentro das configurações macrossociais, envolvendo aspectos especificamente culturais, religiosos, étnicos, econômicos ou de gênero, mas também é definida nas mais diversas situações que ocorrem na esfera microssocial, quando o encontro entre diferentes atores sociais desencadeia processos de negociações simbólicas e representacionais, criando novas configurações narrativas, em que cada um dos interlocutores assume uma posição na hierarquia estabelecida no espaço que o sujeito deseja transitar (ANDREOULI, 2010, p. 14.1; DAVIES & HARRÉ, 1990, p. 45). Com isso, a presença do outro implica automaticamente a revisão dos sentidos que cada sujeito pretende utilizar em suas interações, o que impossibilita que os conteúdos semânticos utilizados no processo de construção de identidade se transformem em signos engessados, com uma essência imutável, utilizável repetidamente em diversas situações. Nisso, o posicionamento do outro no mapa do poder definirá se a negociação dos sentidos vai acontecer no marco da submissão ou do questionamento, no marco da aceitação ou da rejeição da imagem apresentada.

Nesse sentido, identidade não é algo pré-existente, pelo contrário, trata-se de uma formatação discursiva que surge a cada nova interação e é intrinsecamente dependente de práticas culturais e interações sociais (BUCHHOLTZ & HALL, 2005, p. 588). Com isso, identidade emerge de um processo linguístico ou de outras categorias semióticas que produzem sentidos apreensíveis de forma consciente pelos sujeitos, em grande parte porém, de modo pouco ou não consciente. São esses sentidos que, por sua vez, vão produzir ações, comportamentos, atitudes e, por fim, também representações do outro. Essa negociação de sentidos se dá primeiramente no círculo familiar, no qual diversas formas de apropriação da realidade e posicionamento diante de compreensões do mundo são ampla e diariamente problematizadas. Posteriormente, esse processo tem continuidade em esferas sociais mais

complexas, onde a previsão do posicionamento dos interlocutores acaba sendo mais difícil, exigindo do sujeito um maior trajeto para afinar o discurso.

Além desse caráter emergente do processo de identidade, esta também é produto de representações que circulam no espaço social (DUVEEN, 1993, p. 172; DUVEEN & LLOYD, 1986, p. 220). Nas inúmeras interações, os interlocutores sociais criam e retomam imagens dos sujeitos que participam do processo de negociação de identidade. Esta se utiliza de roteiros diferentes quando o sujeito da interlocução é, por exemplo, feminino, homossexual, imigrante, de uma etnia diferente ou pobre. Com isso, todo o processo de negociação produz, fixa ou reproduz representações que vão posicionar interlocutores sociais em determinados discursos, concedendo-lhes ou não uma voz no coro daqueles que ditam as regras sociais. Desse modo, todo processo de representação do outro contém um movimento de legitimação ou deslegitimação de sua presença, sua fala, seus anseios.

Essa dinâmica de produção de discursos identitários e a lógica da fabricação de representações definitivamente representam algumas das grandes inquietações de Güney Dal. Já no romance *Wenn Ali die Glocken läuten hört* ('Quando Ali ouve os sinos, sem tradução para o português), Dal aborda essa problemática (MATHIAS, 2014), retomando-a mais uma vez no romance a ser analisado neste artigo. Nesse sentido, queremos discutir identidade e representação em duas situações: na visão macrossocial do protagonista imigrante e no encontro do imigrante com membros do grupo hegemônico. A análise abordará somente a primeira parte do romance, ou seja, o texto ficcional produzido pelo protagonista da segunda parte. Nesse universo intradieético, o protagonista aborda e revela posicionamentos adotados igualmente na segunda parte.

A visão macrossocial do protagonista imigrante

Os modos de narrar a identidade e iniciar um processo de negociação de sentidos sempre estão atrelados às grandes narrativas que compõem um espaço social. Nisso, as práticas discursivas que abordam questões de classe, etnia, gênero, sexualidade, nação, cultura ou religião têm um impacto sobre os sentidos produzidos. Cada sujeito, de modo consciente ou inconsciente, posiciona-se dentro dessas práticas discursivas e dialoga a partir da perspectiva que esse posicionamento permite. Isso vale para membros de um mesmo espaço cultural, acentuando-se quando os interlocutores tiveram uma socialização cultural divergente.

Em ambos os casos, os interlocutores se verão confrontados com interpretações dessas grandes narrativas e precisam definir sua visão de mundo.

Na realidade diegética da primeira parte do romance *Der enthaarte Affe*, o leitor encontra um narrador autodiegético de origem turca que vive há mais de vinte e cinco anos na Alemanha (DAL, 1988, p. 10). Dentre os vários desafios de negociação identitária, encontra-se também a necessidade de posicionar-se diante das novas formatações discursivas que vão se estabelecendo no país de acolhimento e que representam grandes dificuldades inclusive para os nativos culturais. Assim, a reconfiguração do discurso em volta do papel da mulher tem um lugar de destaque nas discussões sociais na segunda metade do século XX e o protagonista não deixa de se posicionar:

Eu lhe expliquei que eu sempre fui contra a opressão da mulher, que embora as mulheres fossem oprimidas na sociedade, todas elas – minha mãe, minha mulher, minha irmã e minha filha – um dia teriam os mesmos direitos e que não precisariam se preocupar nenhum pouco com isso. Querendo ou não, nosso mundo de hoje é um mundo dos homens, no qual as mulheres olham como os homens tomam as decisões; de todo coração eu fico alegre com um movimento feminino, que estava fazendo progressos esporádicos e que não podia mais ser barrado. Embora as mulheres tivessem passado por muita coisa no decorrer da história, será que realmente estava certo colocar toda a culpa nos homens? As mulheres não foram preguiçosas, no lugar de enfrentar a luta por um parte do poder dos homens? (DAL, 1988, p. 82)⁷.

A conversa sobre o lugar da mulher na sociedade se dá entre o protagonista e sua esposa, depois de ele ter mandado sua filha muito cedo para o trabalho, forçando-a a esperar no ponto de ônibus por um tempo desnecessário, em pleno inverno, o que exaspera sua esposa. A estratégia narrativa utilizada pelo protagonista nesse excerto retorna em várias outras passagens. A voz narrativa adota um tom paternalista, com marcas linguísticas de amabilidade e bondade a fim de reforçar sua tolerância e abertura para novas ideias. No primeiro passo, há uma concordância com as ideias de reforma, neste caso, com a luta pela igualdade de gêneros. Nisso, o narrador se autocaracteriza como uma pessoa tolerante e que apoia o desejo das integrantes femininas de sua família de alcançar uma voz própria na produção discursiva daquele espaço social. O tom paternalista fica explícito quando diz a sua esposa que não se preocupe, minimizando com isso a seriedade da luta e a gravidade das

⁷ “Ich erklärte ihr, daß ich stets gegen die Unterdrückung der Frau gewesen sei, daß die Frauen in der Gesellschaft zwar unterjocht würden, daß sie alle aber – meine Mutter, meine Frau, meine Schwester und meine Tochter – eines Tages gleiche Rechte erhalten würden und sie sich diesbezüglich keinerlei Sorgen machen sollten. Unsere heutige Welt sei nun leider einmal eine Welt der Männer, in der die Frauen zuschauten, wie die Männer die Entscheidungen trafen; ich freute mich von ganzem Herzen über eine Frauenbewegung, die sprunghafte Fortschritte machte und durch nichts mehr aufzuhalten sei. Zwar hätten die Frauen im Laufe der Geschichte viel durchmachen müssen, aber sei es wirklich richtig, die ganze Schuld dafür den Männern aufzuladen? Hätten denn die Frauen sich nicht auf die faule Haut gelegt, statt den Kampf um einen Teil der Macht der Männer aufzunehmen?”. Todas as traduções são do autor deste artigo.

diferenças de gênero. A argumentação acaba por sugerir a resignação, ou seja, é melhor aceitar o mundo com os homens tomando as decisões, culminando com a inversão dos papéis e das atribuições de culpa. A conversa que começa com uma autocaracterização de tolerância, no fim, transfere a culpa para as mulheres, defendendo que a situação de desigualdade resulta da inatividade feminina. Interessante nessa passagem é a forma como o imigrante, oriundo de uma sociedade com uma tradição talvez mais intensamente patriarcal, assimila as mudanças nas configurações discursivas que se passam no país de acolhimento. Há um movimento em direção à tolerância, mas, por fim, predomina a socialização patriarcal. Com isso, os signos que compõem sofrem alterações, pois há diálogos com os sentidos produzidos no espaço de interação social. Ao mesmo tempo, há um posicionamento referente a essas configurações discursivas. Nisso, o narrador assume um posicionamento conservador.

Essa oscilação entre exercício de tolerância e retorno ao conservadorismo também impera em várias outras situações. Assim, a notícia de que um general do exército possa ser homossexual causa a seguinte reação: “Se os senhores desejam ouvir nossa opinião: Que um general, um paxá, indiferente de que nação seja, seja um homossexual, pode-se descartar desde já” (DAL, 1988, p. 88)⁸. O narrador autodiegético comenta isso no jornal que ele escreve para a família, colando-o na parede e forçando a todos os membros da família a lê-lo todos os dias. Esse mesmo comentário suscita a crítica de sua esposa, pois ela o lembra de que ele mesmo mencionou a necessidade de cuidar com questões de homossexualidade, já que o filho adolescente podia correr o risco de se identificar com esse grupo (DAL, 1988, p. 97). Como no caso da igualdade de gêneros, também o contexto da luta pelo reconhecimento e aceitação da diversidade da sexualidade causa dificuldades ao imigrante que chega num espaço social, no qual essa discussão, embora ainda longe de ter alcançado um patamar satisfatório, se encontra num estágio mais avançado de discussão e tolerância das diversas formas de concretizar a sexualidade. Contudo, ao contrário da primeira situação, na qual a ideia ao menos de modo distante adentra seu universo pessoal, a questão da homossexualidade em conjunto com o papel de militar é inconcebível. O fato de ele mencionar isso em seu jornal parece indicar que há um diálogo com os novos discursos, do contrário esse excerto de realidade permaneceria inominável e silenciado em seu horizonte cognitivo. Porém, o avanço do diálogo ainda não progrediu a tal ponto de produzir uma mudança de posicionamento no narrador. Nesse aspecto, seu crivo de apropriação e interpretação de realidade ainda não assimilou integralmente as novas práticas sociais de acolhimento de diversidade.

⁸ “Wenn Sie unsere Meinung hören wollen: Daß ein General, ein Pascha, ganz gleich welcher Nation, homosexuell sein sol, kann man von vornherein ausschließen!”.

Um terceiro exemplo de oscilação discursiva é a forma de tratamento conferido a filhas e esposa. Em determinada passagem, o narrador reflete sobre o modo como se comporta em relação às filhas: “Eu estou convencido de que é preciso manter a distância que convém ao homem em relação a meninas, mesmo sendo o pai delas. Esse pensamento é a herança do ambiente onde nasci e da família em que cresci. Até hoje só consegui descobrir aspectos positivos nisso” (DAL, 1988, p. 76)⁹. Em outra passagem, o narrador excepcionalmente beija a esposa na presença das filhas, o que causa a euforia destas, já que se trata de algo que altera a prática de interação na família (DAL, 1988, p. 99). O fato de o narrador refletir sobre a forma de comportamento em relação às filhas indica que há nele uma necessidade de se posicionar diante de práticas que diferem disso. Ele não muda sua interpretação de realidade e, com ela, a forma como concretiza ações e comportamentos, há contudo um referencial à percepção de que há outras formas de interagir com as filhas. No segundo exemplo, ao beijar a esposa diante das filhas, parece que ocorre um deslocamento da disposição discursiva. No lugar de um comportamento conservador, há pequenos indícios em direção a outras formas de interação com a esposa e, com isso, de dialogismo discursivo.

Na caracterização do protagonista, destaca-se a necessidade quase que doentia de comunicação por parte dele. O jornal de parede que escreve aparece com frequência na realidade diegética, assumindo por vezes uma posição deslocada, especialmente porque seu conteúdo assume um tom exageradamente absurdo, causando o efeito de comicidade na recepção do texto. Com isso, Güney Dal parece desacreditar a voz desse personagem imigrante, pois também a fala figural do protagonista oscila entre dois modos de organizar o discurso: um sério, atrelado a poder e disciplina no contexto da família, e outro cômico, em parte, absurdo no contexto do seu jornal. Em ambos os casos, a voz que se enuncia nesse contexto claramente se encontra num processo de formação e posicionamento, negociando sentidos para autodefinir-se. Diante desse cenário, o narrador parece representar o conflito de muitos membros da primeira geração de imigrantes que se veem confrontados com novas formas de organizar e ver a realidade social. Nisso, o caráter absurdo dos textos jornalísticos parece indicar a dificuldade de processar e assimilar a complexidade social do novo espaço da vida.

O encontro do imigrante com membros do grupo hegemônico

⁹ “*Ich bin der Überzeugung, daß man Mädchen gegenüber, selbst wenn man ihr Vater ist, den einem Manne geziemenden Abstand wahren muß. Dieser Gedanke ist ein Erbe der Umgebung, in der ich geboren, und der Familie, in der ich aufgewachsen bin. Bis heute habe ich nur positive Seiten an ihm entdecken können*”.

Um elemento que caracteriza o encontro do narrador imigrante com os diferentes atores sociais do grupo hegemônico é a ausência de hostilidade. Certamente esse encontro intercultural está marcado por uma série de divergências, em que diferentes formas de ver e agir no mundo colidem, exigindo uma negociação por partes dos interlocutores. Os conflitos que de fato surgem raramente são abordados pela voz narrativa. No lugar de uma problematização explícita, há indícios que remetem a práticas sociais insatisfatórias para o protagonista.

“Disponha”, eu disse à jovem dama e coloquei o carrinho de bebê na plataforma do trem. Embora a mulher não tenha agradecido, pelo menos ela olhou pra mim sorrindo. Eu acredito que os alemães hoje ainda têm um acanhamento em relação a estrangeiros, e bem especialmente em relação ao turcos, embora já vivamos há mais de vinte e cinco anos perto um do outro. E quando paro pra pensar sobre isso, nem se pode ficar chateado com eles. Um zé-ninguém vem por aí e quer matar o Papa deles! Isso realmente não dá! Aí eles tratam a gente de forma um pouco fria (DAL, 1988, p. 10)¹⁰.

Já no primeiro capítulo do livro, o narrador menciona esse encontro, sem contudo polemizar as dificuldades enfrentadas. Com efeito, no primeiro parágrafo ele enfatiza que não despreza nem ridiculariza ninguém, esperando, em contrapartida, o mesmo comportamento (DAL, 1988, p. 9). A estratégia argumentativa utilizada na passagem citada reside, primeiramente, em defender a atitude de distanciamento do grupo hegemônico, evitando qualquer tom que desarmonize a convivência entre os grupos ou suscitando a ideia de desprezo. Indiretamente, contudo, o narrador questiona, sim, a ausência do calor humano no modo como as interações se concretizam. Calor humano, nesse contexto, claramente representa uma metáfora para um convívio mais receptivo e inclusivo nos diversos desafios que encontram no dia a dia e para um tratamento igualitário no cotidiano de seus espaços sociais. Nisso, o narrador evita utilizar palavras polêmicas como discriminação, xenofobia ou silenciamento, preferindo cuidar da imagem do grupo que o recebe. Justamente a administração da imagem alheia lhe parece ser muito cara, já que prefere denigrir a imagem do próprio grupo a de alguma forma macular a representação imagética alheia. Isso, contudo, não significa que renuncia à crítica de comportamentos. Ele percebe comportamentos e, ao

¹⁰ *“Bitte schön, sagte ich zu der jungen Dame und setzte den Kinderwagen auf dem Bahnsteig ab. Die Frau bedankte sich zwar nicht, immerhin aber sah sie mich lächelnd an. Ich glaube, die Deutschen haben heute noch eine Scheu vor Ausländern, und ganz besonders vor Türken, obwohl wir nun schon mehr als fünfundzwanzig Jahre eng beieinander leben. Und wenn ich so darüber nachdenke, kann man ihnen das noch nicht einmal verdenken. Kommt einer daher und will ihren Papst umbringen! Das geht nun wirklich nicht! Da behandeln sie uns natürlich ein bißchen kühl“.*

processá-los, obviamente também gera sentidos que vão integrar seu universo pessoal, o que vale igualmente para os sujeitos opostos da ação.

Essa geração de sentidos acontece no processo da comunicação linguística oral, mas há, ao mesmo tempo, uma diversidade de sistemas que seguem sua lógica própria e que têm um impacto igualmente substancial na forma como o imigrante se percebe e narra, sem que a palavra seja utilizada:

o entrar na sala de espera eu dissera “bom dia”. Com exceção de um jovem homem ninguém respondeu a saudação. Todos só olharam para mim. Quando me sentei ao lado de uma mulher de meia idade, ela se afastou um pouquinho de mim. “Eu não sou contagioso”, eu disse, “só tenho nojo de qualquer tipo de notícias”. A mulher se afastou ainda mais de mim (DAL, 1988, p. 26)¹¹.

Essa passagem, na qual o narrador expõe uma ida ao consultório médico, parece representar algo que acontece no macrocosmo social, especialmente no que concerne às interações entre grupos minoritários e hegemônicos. O outro, no papel de imigrante, não chega a ser invisível, pois sua visibilidade é marcada por sua transformação em objeto de percepção dos outros atores sociais daquele microcosmo. Contudo, a ausência de resposta para sua tentativa de manutenção do ritual de acolhimento de um membro que se junta ao grupo parece indicar uma negação à solicitação tática de participação do processo de participação discursiva. Desse modo, a saudação negada impede o início de uma tessitura discursiva comum, em que todos os membros tenham uma voz, independentemente de seu pertencimento cultural. Nisso, o silenciamento da voz é acirrado ainda mais com a dinâmica de corpos que surge com a presença do imigrante. O afastamento que se dá quando o protagonista se senta ao lado de uma mulher que representa a cultura hegemônica indica um questionamento, ou melhor, um rechaço da legitimação de sua presença nesse espaço. Suas tentativas de desconstruir a seriedade com comentários jocosos não surtem o efeito desejado. No lugar do diálogo, permanece o silêncio e o muro simbólico entre os corpos.

Outras instâncias sociais intensificam ou sugerem essa prática de deslegitimação da presença. O médico, com o qual o protagonista vai se consultar, sugere que volte para seu país (DAL, 1988, p. 36); o estado burocrático de controle o aterroriza constantemente com a ameaça de deportação se os documentos não estiverem minuciosamente em dia, fazendo com que o protagonista acumule tudo que é documento que chega em sua caixa postal (DAL, 1988, p. 38); por fim, o estado também legitima, indiretamente, o questionamento da presença

¹¹ “Beim Eintritt ins Wartezimmer hatte ich ‚Guten Tag‘ gesagt. Außer einem jungen Mann erwirderte niemand den Gruß. Sie blickten mich alle nur an. Als ich mich neben eine Frau mittleren Alters setzte, rückte sie ein wenig von mir ab. ‚Ich bin nicht ansteckend‘, sagte ich, ‚ich ekele mich nur vor jeder Art von Nachrichten‘. Die Frau rückte noch ein wenig weiter von mir ab“.

do imigrante ao oferecer o prêmio de retorno, uma espécie de gratificação financeira para todos os estrangeiros, anteriormente convidados para trabalhar na Alemanha, para que voltem a seus países. Também essas passagens são narradas num tom jocoso, assumindo em parte um caráter grotesco, o que ameniza a acerbidade da discussão. A estrutura do diálogo nesse contexto macrossocial parece bastante similar ao microcosmo da sala de espera no consultório médico. Em ambos os casos, não há o desejo de diálogo e da construção de um discurso de futuro conjunto. Ao invés disso, há práticas diversas que constroem muros simbólicos e fomentam o afastamento daquele sujeito que se caracteriza por sua diversidade diante do grupo dominante.

Em oposição a isso, encontra-se o relacionamento com a vizinha idosa, carinhosamente chamada de Tia Felice. Embora também ela mantenha o princípio da distância e apresente uma percepção com foco na alteridade, ela mostra uma atitude comovente ao entrelaçar em seu comportamento dureza e impassibilidade dos tempos de guerra com singeleza e cuidado por alguém que se encontra fragilizado (DAL, 1988, 154). De todos os personagens secundários, ela certamente apresenta a maior improbabilidade de aceitar o imigrante, diante de sua história de socialização, porém é justamente ela quem se mostra mais afável, enxergando no outro não somente sua capa cultural marcada pela alteridade, mas também sua humanidade e seu desejo de dignidade:

Dizem que ela me puxou com muito esforço para o meio da nossa sala, que me deixara deitado lá e que fora buscar um cobertor de lã de seu apartamento para me cobrir com ele. Ela teria sentido meu pulso e vira que estava trabalhando. Por isso não teria se preocupado muito, afinal já vira em todas essas guerras muitos mortos e feridos. Não seria problema nenhum para alguém que perdeu a consciência voltar a si. Ela simplesmente me deixara deitado, fora comprar seu bolo e o levava a seu apartamento. O café, contudo, adiará e teria se sentado ao meu lado e esperara. Também me dera golinhos de água (DAL, 1988, p. 154)¹².

A forma como a fala da personagem é reproduzida indica que a voz narrativa deseja introduzir uma marca de estranhamento. Há uma discrepância entre a forma e o conteúdo daquilo que é dito, o que causa uma dissonância narrativa. Ao justapor a ação de socorro ao imigrante e a ida à padaria para a compra do bolo, culminando com o relato sério do adiamento do café da tarde, o narrador indica também o desequilíbrio na escala que mede o grau de seriedade dos acontecimentos. Isso, contudo, não acontece num tom de acusação, pelo

¹² *“Sie soll mich mit viel Mühe bis in die Mitte unseres Wohnzimmers geschleift, mich dort liegengelassen und aus ihrer Wohnung eine Wolldecke geholt haben, um mich darin einzuwickeln. Sie habe mein Herz gefühlt, und es habe gearbeitet. Sie sei daher auch nicht sonderlich besorgt gewesen, schließlich habe sie in all den Kriegen schon viele Tote und Verletzte gesehen. Es sei überhaupt kein Problem für einen Bewußtlosen, wieder zu sich zu kommen. Sie habe mich einfach liegengelassen, sich ihren Kuchen gekauft und in ihre Wohnung gebracht. Den Kaffee habe sie jedoch verschoben und sich neben mich gesetzt und gewartet. Auch habe sie mir schluckweise Wasser eingeflößt“.*

contrário, a forma como a imagem da velha senhora é exposta a transforma em alguém que desperta a simpatia do leitor, especialmente diante da imagem final que a passagem traz, onde revela um cuidado maternal. Ao exagerar e estranhar, Güney Dal discute os problemas dos imigrantes com o grupo hegemônico. A voz narrativa que articula essa discussão, contudo, está construída de modo a evitar hostilidades e desencontros ainda maiores.

Considerações finais

O romance de Güney Dal tem como protagonista um imigrante da primeira geração, isto é, alguém do exterior que a partir dos anos sessenta foi contratado por alguma empresa alemã, no período da maior expansão econômica. Em dois eixos, sua construção de identidade foi analisada no marco do conflito. Na sua visão macrossocial, o protagonista mostra que está dialogando com os sentidos produzidos no novo contexto de interação social, tomando conhecimento de importantes movimentos como a luta pelos direitos da mulher, as novas formas de conceber a sexualidade ou também de concretizar os relacionamentos em família. Nesse diálogo, nem todas as novas formulações discursivas com seus sentidos revolucionários são integrados na visão de mundo do protagonista. Em grande parte, ele mostra resistência em aceitar as inovações. Nesse aspecto, Güney Dal mostra de forma jocoso como o imigrante da primeira geração apresenta dificuldades para se adaptar às novas visões de mundo do país de acolhimento, transformando-o em alvo de sua crítica.

Num segundo momento, o foco passa à forma como o imigrante interage com os membros do grupo hegemônico. Se no primeiro aspecto protagonista tinha dificuldades de dialogar de forma produtiva com os discursos inovadores da nova sociedade, aqui sua dificuldade reside em iniciar um diálogo com os membros do grupo majoritário. Este parece criar uma série de muros simbólicos, impedindo o início de uma negociação de sentidos, cujo resultado talvez fosse a representação ou imaginação de todos os interlocutores como pertencentes àquele espaço de produção discursiva. Também, neste caso, Güney Dal se utiliza de um tom jocoso como forma de discutir os conflitos que marcam o encontro de imigrantes e nativos, colocando o representante hegemônico no foco de crítica.

Essa dualidade discursiva, marcada pela uma oscilação constante entre seriedade da temática abordada e a comicidade da forma como os temas são tratados, está presente não só no primeiro foco de análise, no qual a crítica se dirige à incapacidade do imigrante de processar as importantes inovações discursivas, mas também no segundo, cuja crítica tem

como objeto a ausência de um esforço por parte do grupo majoritário em ouvir o outro e lhe conceder a chance de criar uma voz própria que pudesse participar das práticas discursivas.

Por fim, essa dualidade também se encontra no próprio título do romance. Com base na primeira parte do romance, poderia se assumir que o título se refere simplesmente às macaquices do protagonista, cuja falta de articulação por um lado e sua verborragia por outro criam uma série de episódios cômicos ao longo da narrativa. Ao final da segunda parte, contudo, quando o leitor encontra o protagonista extradiegético que portanto escrevera a primeira parte do romance, descobre que ele sofre de câncer, o que causa a queda do cabelo e o deixa completamente desorientado.

Não só neste texto, o modo de narrar a condição de imigrante adotado por Güney Dal parece residir nessa oscilação entre o sério e o cômico. É por meio dessa estratégia narrativa que ele articula autocríticas e também questionamentos para a sociedade que recebe o imigrante. Nessas duas modalidades, contudo, predomina o tom ameno da comicidade, evitando hostilizações e a construção de novos muros que impedem o diálogo entre os diferentes membros que compõem aquela sociedade.

Referências

ANDREOULI, E. “Identity, Positioning and Self-Other Relations“. In: **Papers on Social Representations**, v. 19, 2010, p. 14.1-14.13.

BUCHHOLTZ, M.; HALL, K. “Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach“. In: **Discourse Studies**, v. 7 (4-5), 2005, p. 585-614.

DAL, Güney. **Der enthaarte Affe**. Tradução do turco de Carl Koß. München/Zürich: Piper, 1988.

DAVIES, B.; HARRÉ, R. “Positioning: The discursive production of selves“. In: **Journal for the Theory of Social Behaviour**, 20 (1), 1990, p. 43-63.

DUVEEN, G. “The development of social representations of gender“. In: **Papers on Social Representations**, 2 (3), 1993, p. 171-177.

DUVEEN, G.; LLOYD, B. “The significance of social identities“. In: **British Journal of Social Psychology**, 25, 1986, p.219-230.

MATHIAS, D. “A orquestração de vozes em Wenn Ali die Glocken läuten hört, de Güney Dal“. In: **Revista de Letras (UNESP. Online)**, v. 54, p. 93-109, 2014.

MODES OF NARRATING THE IMMIGRANT CONDITION IN DER ENTHAARTE AFFE, BY GÜNEY DAL

Abstract

Güney Dal is a Turkish writer who lives in Germany and writes texts, which deal with the situation of Turkish immigrants in that country. For his contribution to the literary imaginary around immigrants in Germany he was awarded the important Adelbert von Chamisso Prize, in 1997. The novel *Der enthaarte Affe* discusses the ways the Turkish main character deals with the difficulties he finds when trying to settle down in the new country. Hence, this article aims to analyse the identity construction and its representation in two situations: in the protagonist's macro-social view in his role as immigrant and in the immigrant's social interactions with the members of the hegemonic group. In this context, identity is understood as a dialogical principle, in which the subject negotiates meanings and builds an auto-representational narrative. Accordingly, the individual needs to negotiate, for example, questions which involve discursive configurations that characterize the society where he lives and he needs to interact with the social actors who form this space of interaction.

Keywords

Güney Dal. *Der enthaarte Affe*. Immigrant. Identity.

Recebido em: 28/08/2017

Aprovado em: 29/01/2018

Lendas, credências e abusões: alegoria e história em *O Cara de Fogo*, de Jayme Griz

João Batista Pereira¹³

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Ivson Bruno da Silva¹⁴

Universidade Federal Rural de Pernambuco (UFRPE)

Resumo

Este artigo visa a analisar o conto “O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú”, do livro *O Cara de Fogo*, do escritor pernambucano Jayme Griz, norteado pelos vínculos mantidos entre literatura e história. Com os condicionantes teóricos antevistos nas obras *Origem do drama trágico alemão*, de Walter Benjamin, e *Introdução à literatura fantástica*, de Tzvetan Todorov, procurou-se vislumbrar a alegoria como categoria analítica, que, em diálogo com componentes sócio-históricos, propiciou a interpretação da narrativa. O método dialético, no qual as inferências permitidas pelo texto dialogam com o contexto, permitiu uma apreciação do relato sob uma ótica na qual se entrecruzam ética e estética, literatura e sociedade. Na conclusão do artigo sugere-se que, mesmo quando a leitura do conto fantástico se vincula à realidade, desta feita assediada pelas marcas do mito e do folclore, não fica dissipada a hesitação mantida por personagem e, eventualmente, o leitor, diante dos acontecimentos sobrenaturais.

Palavras-chave

Alegoria. Literatura fantástica. Walter Benjamin. Tzvetan Todorov. Jayme Griz

¹³ Professor adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

¹⁴ Bolsista PIBIC – CAPES, do Departamento de Letras da Universidade Federal Rural de Pernambuco.

1 Introdução

As estórias de assombração fazem parte do imaginário social, conservando, na memória, raízes identitárias de um povo e de sua cultura. O ato de contar e ouvir casos misteriosos porta a capacidade de romper com o espaço e o tempo, de modo que diversos temas são contados e recontados infinitamente, passando de geração a geração com espontaneidade e vivacidade. Esse aspecto de constante renovação, marco que preserva a história de uma sociedade, concorre para acentuar a permanência de uma tradição oral que documenta subjetivamente, testemunhos e experiências vivenciados por aqueles que narram e por aqueles que escutam os relatos.

Tendo em vista que essa tradição recria, por meio do discurso, registros guardados na memória, indaga-se: quando começou o ato de narrar? Sem que haja uma resposta definitiva para esse questionamento, assentimos que a origem desse ato se deu quando o homem deu voz à imaginação, criando e recriando fábulas, personagens e enredos que ganharam alcance universal e não envelheceram com o tempo. Por vincular-se a uma tradição, serem atemporais e sobreviverem às fronteiras geográficas, os relatos sobrenaturais podem ser entendidos como uma dessas modalidades narrativas, presentes no imaginário dos povos, na oralidade e na escrita.

Cambiando desse campo da construção e reconstrução de uma tradição oral, o ato de narrar ganhou pujança quando foi transposto para a escrita, mudança que não eliminou a prática mnemônica de recriar na fala os acontecimentos narrados. Nesse sentido, refletir sobre textos literários carregados de elementos que fogem à racionalidade e atingem a esfera do fantasmagórico, do terror e do misterioso é pensar sobre como esses elementos potencializam a criação artística. Os componentes que fazem alusão ao insólito e ao incompreensível pertencem à chamada literatura fantástica, gênero que ao longo do século XX se ampliou a partir de estudos teóricos e críticos.

A par desta breve introdução, pode-se dizer que a existência de lugares, seres e situações sobrenaturais tematizados ficcionalmente evidencia o matiz principal do que Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, chama de “evento fantástico”. Em sua leitura, a prevalência desse fenômeno subsiste a partir da hesitação e/ou vacilação do personagem, e, eventualmente, do leitor, diante da veracidade do fato narrado. Essa posição, relativa à literatura dos Oitocentos, chegou à modernidade revisitada em teorias sobre o insólito, que passaram a contemplar a história e o contexto social como componentes que auxiliariam na análise dos textos fantásticos.

Além de ponderar sobre aspectos conceituais do fantástico destacamos a hipótese de que a adoção do recurso alegórico como categoria analítica não invalidaria a hesitação proposta por Todorov para definir o gênero. Visando a refletir sobre essa premissa, ao longo do trabalho, evocamos as singularidades que demarcam a alegoria na Antiguidade Clássica, que, como parte da retórica, propiciava um distanciamento entre o grau de significação do objeto alegorizado e sua significação original. Na Modernidade, Walter Benjamin, no livro *Origem do drama trágico alemão*, faz um redimensionamento do seu alcance conceitual, adotando a história como um condicionante decisivo para a compreensão do passado e do presente.

À luz desse enfoque, resgatamos neste artigo a obra de Jayme Griz. Através do seu estilo e temáticas, sem seguir escolas literárias e influenciado pela cultura do seu tempo, ele transfigura em suas histórias tradições, credences e reminiscências que são patrimônio da Zona da Mata pernambucana. O conto a ser analisado é ‘O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú’, presente na obra *O Cara de Fogo*, em cujos temas e estrutura é antevista uma das formas como o fantástico emerge na contemporaneidade: a partir de experiências entre o real e as manifestações do insólito. A intercessão desses elementos requisitou a perspectiva dialética como método, na qual as inferências permitidas pelo texto dialogam com o contexto, condição relevante para analisar o fantástico e o seu entrelaçamento com a história.

2 Jayme Griz: o poeta lobisomem

Jayme de Barros Griz nasceu em Palmares, em 1900, cidade às margens do rio Una, e viveu no Engenho Liberdade, lugar que ganha um caráter saudoso em sua poesia: “Oh! Meu íntimo e velho amigo ‘Engenho Liberdade!’”¹⁵ (GRIZ, 1951, p. 63). De família tradicional, filho do poeta Fernando Griz e da pianista Maria Esther de Barros Griz, ele cresceu em um ambiente familiar no qual a arte predominava, em uma cidade que era um centro cultural com clube literário, teatro, jornais e movimentos artísticos. Após se mudar para Recife e se formar em Ciências Econômicas, ele inicia a carreira como funcionário público na Secretaria da Fazenda. Todavia, é na poesia e na prosa que iria eternizar o seu legado, influenciado pela terra onde nasceu e pelas pessoas com quem conviveu nos velhos banguês, rememorando histórias nas noites do tempo.

Sua produção artística inclui os livros *Rio Una*, de 1951; *Palmares, seu povo, suas tradições*, de 1953; *Gentes, coisas e cantos do Nordeste*, de 1954; *O lobisomem da porteira*

¹⁵ Todas as citações das obras de Jayme Griz foram adaptadas ao Novo Acordo Ortográfico Brasileiro.

velha, de 1956; *Acauã*, de 1959; *Negros*, de 1965; e, *O Cara de Fogo*, de 1969, produção que o levou à Academia Pernambucana de Letras. Admirador de poetas como Olavo Bilac, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Jorge de Lima, e escritores como Machado de Assis, José Lins do Rego, Gilberto Freyre, Câmara Cascudo, Eça de Queiroz, Leon Tolstói e Thomas Mann, ele mantinha em sua “estante literária” clássicos da literatura ocidental. Publicou na *Revista do Museu do Açúcar do Recife*, na *Revista Brasileira de Folclore* e em diversos jornais, tendo um dos seus livros de poemas, *Acauã*, sido musicado e gravado. Ademais, realizou pesquisas na área canavieira de Palmares, Água Preta e Catende, quando iniciou seus relatos a respeito do sobrenatural, recuperando lendas e credences populares.

Uma das marcas predominantes dos contos do escritor é o diálogo com o leitor, convidando-o para sentar no terraço de casa e lê-los como se estivessem sendo contados em uma roda de conversa, aspecto que recupera fundamentos da tradição oral. Suas narrativas se situam no ambiente rural, quando as noites escuras dos engenhos são revisitadas em enredos envolventes e misteriosos. As crenças, visagens e abusões se materializam na paisagem da Zona da Mata pernambucana, espaço pródigo em acontecimentos fantasmagóricos e históricos, compondo traços representativos do Nordeste brasileiro. Através da riqueza vocabular e do modo de narrar são recriadas antigas expressões do interior, recuperando a maneira como as contações de histórias de “malassombros” restauraram ficcionalmente a cultura da região. Mário Souto Maior, em publicação no jornal *Diário de Pernambuco*, em 1969, alude a um fato sobre a vida de Jayme Griz:

Foi um menino criado na área do açúcar e mesmo vivendo na cidade grande nunca se livrou do fascínio das coisas do engenho, do boeiro expelindo aquela fumaça cheirosa, do mel fervendo nas tachas de cobre, na cana caiana doce e molinha, dos banhos nos poços do rio Una, dos canaviais se estendendo até o horizonte com seus penachos lembrando bandeiras de paz, dos taboleiros de alfenim quase desaparecidos, das estórias de assombração e de trancoso contadas por velhos negros à luz de candeeiros de querosene. E é a saudade dessa infância e dessa vivência a tinta onde ele molha a sua pena para escrever seus poemas, suas estórias. (SOUTO MAIOR, 1969, p. 01)

Essas informações contextuais aludem aos valores de um escritor que exhibe sensibilidade diante dos anseios, tradições e superstições do povo, e isto transparece em suas obras. Como ele disse em entrevista ao jornal *Correio do Norte*, em 1960, os seus relatos remetem à sabedoria que o instinto carrega, uma expressão simbólica que se opõe aos limites da razão e do ilimitado mundo desconhecido que ronda o humano. É por meio de duas obras

que ele revivesce o sobrenatural da Zona da Mata: *O lobisomem da porteira velha*, uma de suas obras favoritas, registro de uma lenda com fundo moral, na medida em que uma criatura se desvia da linha tênue que divide o homem da besta; e, *O Cara de Fogo*, livro resenhado por José Mário Rodrigues, no *Jornal do Commercio*, em 1969:

Além de ser o livro de Jayme Griz evocador das tradições místicas e fantasmagóricas, é também um subsídio para o entendimento do complexo espírito do nosso povo da fase mais rural, hoje – como diz o sociólogo Pessoa de Moraes prefaciando o livro – “Nos restituindo a um tempo psicológico e sociológico que já se vai aos poucos desfazendo nos subterrâneos mais recônditos da memória”.

É um livro, esse de Jayme Griz, sem muita preocupação estilística na maneira de apresentar o assunto sem reduções linguísticas, mas sem deixar de ser um livro bem escrito, dado ao descompromisso com o que se tem de mais significativo para o escritor: a vida. (RODRIGUES, 1969, p. 01)

Pelas palavras do crítico, percebe-se como característica dos contos de Jayme Griz a integração do sobrenatural com a vida, na sua mais alta sensibilidade e identidade, fato que não diminui a força dos mistérios que circundam as narrativas. Atentamos para a forma como ele se apropria desses temas, influenciado por sua vivência nos engenhos de Pernambuco, região repleta de tradições de um povo que se fez existir novamente através do ato de contar empreendido pelo autor. Além do registro de ordem temática, ressaltamos em suas obras o resgate do panorama social e das mudanças ocorridas na Zona da Mata em face do desenvolvimento que chegava, quando se deu a passagem da era do banguê para a da usina. Este foi um processo vivenciado em fins do século XIX e início do XX e que teve o poeta atento às suas consequências nos âmbitos pessoal e profissional.

2.1 O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú

No conto ‘O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú’, do livro *O Cara de Fogo*, o leitor depara-se com um relato para o qual ele é, de certa maneira, convidado a participar, reiterando o poder de uma tradição que ultrapassa gerações, sedimentando importância ao ato de contar e de ouvir. A narrativa em questão é iniciada pelo interesse do moço Paulino em ouvir de Seu Julião a história do fantasma que assedia os habitantes da usina. Em uma noite de dezembro, sentados no terraço, é relatada a origem do engenho, que pertencia a um negro, chamado Gedeão, herdado pelo seu padrinho, de cor branca. Tendo enriquecido com a propriedade, ele casa-se e tem filhos. Após enfrentar crises que assolaram o engenho, ele o vende e, uma semana depois, vem a falecer.

É disseminado, então, o boato de que o dinheiro do ex-dono estaria enterrado em uma botija. Durante a construção da nova usina, dois trabalhadores, um negro e um “sará”, acham na capela uma caixa preta sem nenhum dinheiro, apenas terra, carvão e a imagem do santo devoto de Gedeão, São Benedito. Um mistério passa a rondar a região: a cada três anos, uma aparição surgia na boca de um bueiro da nova usina, às três da madrugada, três dias antes da moagem, e ouvia-se por três vezes um grito: “Cucaú este ano não bota!”. Esse vaticínio, aludindo à morte de três negros após a caixa preta ter sido encontrada, era seguido de mortes provocadas por acidentes no trabalho, o que levou os novos donos a fazerem promessas e missas para São Benedito, no intuito de fazer desaparecer a visagem. Após três aparições, três moagens interrompidas, três mortes e muitas orações, o fantasma nunca mais voltou.

Com esta síntese destacamos uma marca da narrativa: o ato de contar e ouvir. O personagem Seu Julião, narrador dos acontecimentos, detém-se em descrever, em discurso direto, uma experiência que subverte a realidade e explora as estranhezas do mundo real. Frente ao cotidiano de trabalho incessante, o procedimento de encontrar uma pausa para lembrar fatos e resgatar acontecimentos nos induz, através da forma como o relato é contado, a destacar o valor da oralidade, que cria um estado de fruição no ouvinte ao estimular a compreensão, a imaginação e a recriação dos fatos narrados. Este aspecto quase afetivo com o discurso materializa-se no conto a ponto de, subjetivamente, ser rasurada a fronteira entre personagem e leitor.

Esse foi um tema do qual se ocupou Walter Benjamin no artigo ‘O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov’, no qual reflete sobre a permanência do ato de narrar, concluindo que essa experiência estava em vias de extinção. A arte de narrar estaria definindo porque, cada vez mais, se torna raro encontrar pessoas que saibam atuar devidamente nessa função. O homem e o mundo no qual ele se insere vivem uma transformação social em que hábitos e costumes pautados na tradição passam por uma decadência, cujas causas derivam dos ventos trazidos pela modernidade. Um dos reflexos dessa mudança foi o surgimento do romance, que, plasmando a linguagem no registro escrito, diminuiu a importância da tradição oral. Posteriormente, a criação dos meios de informação, com práticas que instituem a individualidade e a fugacidade da interlocução, acentuou esse ocaso. O narrador que está em extinção é aquele que, através de suas histórias, sabe dar conselhos porque conhece a tradição e tem a faculdade de intercambiar experiências. No movimento incessante de transmissão do conhecimento, o saber passa de pessoa a pessoa edificando uma memória coletiva, sem limitação no tempo ou no espaço. (BENJAMIN, 1992, p. 197-221)

Por meio do relato de Jayme Griz vemos ressurgir esse tipo de experiência. O resgate que o escritor faz das crendices e lendas da Zona da Mata pernambucana, entre engenhos e paisagens da região açucareira, evidencia a peculiar herança cultural que subsiste na descrição de mistérios, em noites marcadas por testemunhos de assombrações. Pensar em Seu Julião contando a história do fantasma negro para Paulino é adensar a ideia de que a autêntica arte de narrar, como afirmado por Benjamin, está em vias de extinção, uma vez que o tempo do enunciado e as marcas memorialísticas implicados no relato remetem a um passado irre recuperável no presente, recuperado pela ação da palavra escrita.

Voltando para as conexões históricas com o espaço onde ocorre o relato, torna-se relevante refletir sobre as raízes político-sociais que propiciaram a existência de um lugar onde os negros viveram em um século marcado pela dominação e violência no Brasil. A região onde estavam situados os engenhos que deram origem à usina tem relação com os quilombos dos negros fugidos da escravidão. No início do século XVII, escravos refugiaram-se na região serrana de Palmares para escapar do abuso e dos sofrimentos nos cativeiros. Nos quilombos, os escravos resistiram aos ataques de holandeses, portugueses e bandeirantes, sem que tenham sido derrotados nessas incursões patrocinadas pelos governos e senhores de engenho. A região de Palmares traz em suas origens a existência de uma história de resistência dos negros ao regime escravocrata, um lugar com marcas de forte identidade étnica, construída em relação a outros grupos sociais e em confrontos raciais (FUNARI; CARVALHO, 2005).

A remissão a esse pano de fundo é relevante em nossa leitura: ao refletir sobre o ambiente social em que a usina Cucaú foi construída, é possível entender as causas que levaram Jayme Griz a criar contos em que a figura do negro é proeminente. Sua presença é relevante em *O Cara de Fogo* e *O lobisomem da porteira velha*, e em poemas dos livros *Rio Una*, *Acauã* e *Negros*, permitindo refletir sobre as motivações que embasaram sua produção artística: “Nos duros tempos / Da escravidão, / Homens negros, / Como carvão, / Penando trabalham / No velho banguê.” (GRIZ, 1959, p. 115). O matiz de denúncia social que tisa as suas obras convida a fazer conjecturas sobre um tema que marcou a história de luta, preconceito e abuso racial no Brasil no passado e ainda na atualidade.

Ressaltar uma temática que valoriza a cultura e os valores da etnia negra em um recorte temporal que contempla a escravidão no Brasil implica em resgatar um lastro sócio-histórico na percepção do conto. Como é sabido, o início da década de 1880 foi marcado pelo abolicionismo que visava a extinguir a escravidão, culminando com o fim do sistema escravocrata após a assinatura da Lei Áurea. Apesar disso, a diversidade de sentidos abrigados

sobre a ideia de “ser livre” no Brasil adquiriu um perfil ambíguo: dominado pelas elites e sem uma efetiva participação popular, a economia e a política nos anos que se sucederam à Lei Áurea não cumpriram os fins inicialmente previstos, desaguando em outras formas de marginalização dos ex-escravos (FERNANDES, 2008). Paradoxalmente, esse lugar de subalternidade ocupado pelo negro depois da abolição assume outro viés no conto, uma vez que o personagem Gedeão é um negro rico. Além disso, ele sabia ler e escrever e tinha uma relação afetiva com uma mulher branca. Portanto, o relato enseja a refletir sobre a vida de Gedeão de forma distinta da vivenciada pela população negra em fins do século XIX, marcada por poucas concessões aos alforriados.

Ao revisitar essa história, podemos traçar um paralelo com o enredo do conto, cuja mediação requisita a aceção da alegoria moderna, a partir da qual pode-se rever o passado para que ele assuma novos sentidos no presente. A partir dos estudos de Walter Benjamin, ressoa na percepção do recurso alegórico um distanciamento de sua figuração na Antiguidade Clássica e ele se volta para outro vislumbre: a história. Nessa nova representação, a alegoria retém de forma singular os elementos que estruturam o contexto onde eles estão imersos, podendo oferecer novos sentidos, relativizando o tempo social e comprometida em oferecer interpretações distintas das já consolidadas. Por meio de peças nunca encenadas, Benjamin contempla a alegoria como um recurso para perceber a vida como uma “exposição barroca, mundana, da história como história mundial do sofrimento, significativa apenas nos episódios de declínio” (BENJAMIN, 1984, p. 188).

Em seus estudos, ele faz uma releitura do drama alemão do século XVII, cujo norteamento analítico se pauta pela distinção entre o drama barroco e a tragédia:

É em seu posicionamento diverso frente ao tempo histórico que se distingue o drama barroco e a tragédia. Na tragédia, o herói morre, visto que ninguém é capaz de viver no tempo preenchido. Ele morre de imortalidade. A morte é a imortalidade irônica; esta é a origem da ironia trágica. A origem da culpa trágica situa-se na mesma área. Ela repousa no tempo próprio do herói, preenchido de modo puramente individual. [...] No drama barroco, a morte não se baseia naquela determinidade extrema que o tempo individual confere ao evento. Ela não é um ponto final; sem a certeza de uma vida superior e sem a ironia, ela é a μεταβασις [passagem] de toda a vida εις άλλο λενοξ [para um outro gênero]. O drama barroco é matematicamente comparável a um dos braços de uma hipérbole, sendo que seu outro braço está no infinito. (BENJAMIN, 2013, p. 60-61)

Outra discussão realizada por Benjamin é sobre o símbolo e a alegoria. Ele lembra que, no símbolo, o particular pode ser apreendido e representado, caracterizando-se pela totalidade de sentido e harmonia. Sua significação não é arbitrária nem se origina do nexo teoricamente estabelecido entre o que é simbolizado, mas é produto da ligação objetiva entre a

palavra e a coisa, negando qualquer caráter semiótico. Já a alegoria expressa a desordem, a montagem, a fragmentação do objeto, recusando sua totalidade. Nela, não se estabelece referência ao universal, se inserindo em um processo de constituição de sentido, com a arbitrariedade e a subjetividade valorizadas em um mundo que é histórico (BENJAMIN, 1984, p. 181-189).

A alegoria ascende como fundamento neste artigo ao tomarmos ciência de que, no conto, Gedeão mantinha na capela uma imagem de São Benedito, padroeiro da igrejinha do engenho: “Essa imagem, que media cerca de cinquenta centímetros de altura, foi encarnada no Recife e benta na Igreja do Rosário dos Pretos, naquela cidade.” (GRIZ, 1969, p. 95). Dado importante por instar a uma interlocução com a sincrética religiosidade que moldou a sociedade brasileira, notadamente no Nordeste, por meio dos vínculos mantidos entre Gedeão e a imagem do santo surgem razões para a emergência do sobrenatural no relato e o registro de elos entre a cultura africana, a religião e a história.

É sabido que a trajetória dos negros foi eivada de exploração na luta pela sobrevivência: “eles eram tratados como inferiores aos brancos europeus ou nascidos no Brasil. Assim, ao se criar o escravismo criava-se, também, o racismo” (FRAGA FILHO; ALBUQUERQUE, 2006, p. 68). Em um ambiente opressor, a eles restavam as crenças, influenciadas pelo catolicismo e a devoção aos seus santos, com os quais mantinham correspondência com os orixás. Os negros apropriaram-se da religião cristã como uma defesa contra a supressão dos seus valores culturais, na qual sublimaram sua fé, de modo que o sincretismo se tornou uma arma contra a opressão do homem branco, reconstituindo de forma peculiar a religião africana que surgiria na sociedade brasileira.

A força dessa expressão religiosa reivindicada pelos africanos nos Oitocentos ganha relevo na casa de Seu Julião, onde é narrada a história do fantasma negro. Como foi dito antes, após a morte do padrinho e das dificuldades que o engenho enfrentava, Gedeão ficou doente, viajou a Recife para se tratar, voltando sem melhorar a saúde ou as condições de vida na propriedade. Depois de alguns meses, ele vende o engenho, vindo a morrer uma semana depois. Com a venda do engenho e a morte de Gedeão começam as obras para construir a nova usina. Esse momento de transformação do espaço laboral alcança o universo social, marcando um episódio significativo no conto: a mudança da cultura açucareira dos banguês para as usinas, ícone de um processo de modernização com forte impacto na cultura e nas relações humanas daquela região.

No artigo “Espaço e tempo na agroindústria canavieira de Pernambuco”, Manuel Correa de Andrade refaz o percurso do surgimento das usinas no estado. Ele lembra que a

partir de 1874 foram implementadas melhorias nos engenhos, visando a um rendimento mais produtivo do açúcar. O que distinguia as usinas dos engenhos era que as primeiras utilizavam mão-de-obra escrava, enquanto os engenhos tinham restrições em relação à posse dos negros e à utilização dessa prática. Essas mudanças ganharam maior proporção com o aumento da produção e, em igual medida, da ambição dos donos das usinas, o que resultaria em um número cada vez mais reduzido de engenhos no estado de Pernambuco (ANDRADE, 2001).

De forma estrita, a modificação do espaço prenunciada no conto atrela-se a mudanças históricas e sociais. Destruído o engenho, é iniciada a derrubada da capela que ficava ao lado da casa do Gedeão, quando surge o boato de que ele havia deixado dinheiro enterrado naquele lugar. Nas escavações, um dobrão de cobre é encontrado, fazendo com que todos os presentes ficassem eufóricos:

Encontrado o dobrão de cobre, grande alvoroço da turma de trabalhadores e dos curiosos que apanhavam os trabalhos de derrubada da capela. Parou todo mundo de trabalhar e de ordem do cabo da turma, um sarará de Porto Calvo, que gritava mais para seus homens do que trabalhava, chegou por mãos de um preto um ferro-de-cova que por este passou a ser usado na escavação do lugar onde fora encontrada a moeda de cobre. A certa altura do trabalho do preto o ferro-da-cova bateu em qualquer coisa lá embaixo. Uma pedra ou um pedaço de ferro. Pareceu mais ferro do que pedra, pelo som da pancada. O preto estremeceu e parou no seu trabalho. Levantando a cabeça para os presentes, disse: - “É a botija!” E todos prorromperam em gritos: - “A botija! a botija!” E o sarará berrou: - “Quem não é da turma, fora daqui! Fora! Fica de longe!” Afastando-se os curiosos, prosseguiram os trabalhos. Foram arrancadas outras lajes em derredor do espaço escavado e depois, com o uso de pás, chegou-se finalmente ao ponto onde estava a coisa tocada pelo ferro-de-cova. O sarará fez parar os trabalhos e ele próprio desceu à escavação e examinou o que estava lá. E falou: “É uma caixa de ferro”. Outra vez prorromperam novos gritos: - “A botija! a botija!”. (GRIZ, 1969, p. 100-101)

Após a botija ter sido desenterrada, os negros quebraram o cadeado e abriram a tampa da caixa de ferro. Todavia, dentro havia apenas terra, carvão e a imagem de São Benedito, descoberta que fez o silêncio reinar e todos começarem a se benzer, “só ficando juntos a ela, aberta, com o santo à vista, o sarará e o preto. Levanta-se o sarará. E lá fica o preto, rezando, de joelhos, junto à imagem do santo”. (GRIZ, 1969, p. 101)

A remissão a ouro enterrado em botija é um dos mitos presentes na cultura do Nordeste, conotação que colabora para reiterar como o sobrenatural reina nessa região. Reza a tradição que do século XVIII até metade do século XX a população interiorana tinha o hábito de guardar ouro, prata e cobre escondidos em latas ou em baús revestidos de chapa de metal; uma vez enterrados, posteriormente eram esquecidos por senilidade ou morte dos donos. Outro fato vinculado às botijas é que a revelação do lugar onde estavam enterradas ocorria geralmente através de um sonho, quando o espírito dos donos vem se livrar desse segredo para

encontrar a paz no outro mundo. A veracidade sobre esses fatos é questionável, mas eles foram responsáveis por formar uma lenda no sertão de que dinheiro de botija não usufruído traz a perdição do falecido (FROTA, 2011).

Opondo-se às suposições que vinculam o tema ao universo da imaginação, o mito da botija relatado no conto aparece como um fato verídico, salvaguardado como uma herança guardada na memória dos povos. A lenda de que o dinheiro da botija vira terra e carvão por não estar nas mãos de quem o merece ou de quem não teve uma indicação em sonho para encontrá-la reforça o mundo simbólico das crenças que esse mito evidencia. Ao mencionar um fato perdido em tempos pretéritos, a narrativa restaura a cultura da população interiorana, trazendo à baila uma temática que simboliza a consciência e a representatividade de uma expressão popular. Esse registro acentua e denuncia duas questões: o fim de uma tradição pautada em práticas e crenças regionais e as mudanças que estavam em curso com a chegada da modernidade no mundo rural.

O vigor com que Jayme Griz evidencia a presença do folclore, lendas e assombrações no conto convida a refletir sobre as formas como o fantástico se realiza como efeito estético na contemporaneidade. Corroborando a assertiva basilar de Todorov, na configuração do sobrenatural que carrega suas histórias perdura uma constante incerteza, apreensão e inquietação diante dos fatos narrados. Isto faz com que aspectos do cotidiano e o que o homem enxerga no âmbito de uma pretensa racionalidade ganhe outros contornos, endossando a premência de reconhecer a existência dos acontecimentos inexplicáveis que permeiam a vida.

O insólito das situações narradas e a vacilação sentida por personagem e leitor perduram na continuidade do relato: após a retirada da botija, o negro sarará, motivado pelos gritos de que o defunto Gedeão estava dentro da imagem oca, jogou-a nos braços do outro negro, resultando em uma briga que levou à morte do preto, a golpes de punhal. O sarará foge com a imagem, enfrentando outros homens que queriam a imagem do santo, ferindo o cabo do grupo e mais dois trabalhadores, até ganhar as matas da região. O negro morreu naquele dia e dois dos que participaram da confusão faleceram no dia seguinte. Posteriormente, um caçador encontrou a imagem do São Benedito, vazia. Ao longo da narrativa, Seu Julião traça conjecturas de ordem mística sobre o simbolismo dessas ocorrências, vinculando a permanência do número três com a aparição do fantasma:

- Repare: três morreram na luta da capela, de três em três anos depois da primeira botada da usina, aparecia, às três da madrugada, o fantasma do bueiro; três morreram

de acidentes (um de cada vez) depois de cada aparição do fantasma que acontecia sempre três dias antes de cada botada fatal. (GRIZ, 1969, p. 104)

Em face dessas afirmações, observamos que o inesperado e o desconhecido que dão margem para a ocorrência do fantástico tomam forma no relato, adensando o que preconiza Todorov sobre os critérios que viabilizam a ocorrência desse efeito: a presença de um ser, acontecimento sobrenatural ou insólito, configurados dentro de uma concepção na qual a relação entre o real e o imaginário torna-se ambígua tanto para o personagem quanto para o leitor. Essa ambiguidade faz com que a dúvida e a incerteza permaneçam como marca do gênero, registrando o encontro do que é possível e impossível aos olhos das leis humanas. Nesse fator residiria o cerne do fantástico: ao se deparar com um fenômeno desconhecido, questiona-se se ele existe como um fato real ou é fruto da imaginação (TODOROV, 1975, p. 15-22).

Seu Julião fixa de forma definitiva o momento em que o sobrenatural ganha concretude na narrativa, quando o fantasma se apresenta para o vigia da usina:

- Os anos corriam. O tempo passava. E continuavam os trabalhos de construção da usina. E lá um dia, isso foi em 95 ou 96 (não me lembro bem do ano), estava pronta a nova usina. E nesse mesmo ano botou a Cucaú. Com muita festa e muita gente. Um padre do Recife benzeu as canas e a usina. Houve muita falação, muito discurso. [...] Aqui, no Recife, e até fora do Estado, contava meu avô. Moeu assim, o primeiro ano. Moeu o segundo ano. Três dias antes da terceira botada, aconteceu o que vosmecê vai ver: às três da madrugada o vigia ouviu um grito dentro da noite: - “Cucaú este ano não bota!” E esse grito foi ouvido três vezes. No terceiro o vigia tomou distância da usina e olhou prá cima de sua coberta, de onde vinham os gritos, e lá em cima, na boca do bueiro, ele viu um vulto negro que logo desapareceu. Ao amanhecer do dia, o vigia contou o que viu e o que ouviu, de noite, na boca do bueiro. Mas ninguém levou a sério nem deu importância à assombração da vigia. E no dia da botada da usina, aconteceu o que ninguém esperava: um enganche nas moendas ocasionou a quebra do eixo de uma delas e uma outra teve os dentes da roda de engrenagem partidos, atingindo um deles à cabeça de um operário que teve morte quase imediata, com os miolos de fora. [...] Moeu o ano seguinte, e mais outro. E no terceiro que se seguiu ao do desastre, três dias antes da botada, às três da madrugada, nova aparição do fantasma do bueiro da usina, com o mesmo grito, repetido três vezes: - “Cucaú este ano não bota!”. (GRIZ, 1969, p. 104-105)

Com essa exortação ao desconhecido, surge entre os personagens a dúvida sobre a veracidade de um fato que não pode ser explicado pela ordem vigente da realidade deste mundo. A revelação do fantasma ocorre de maneira independente, sem que seja convocado, provocando o inesperado. O que palpita no coração do fantástico, na figura do fantasma negro, é, além do modo como é narrado o relato, a vitalidade que substancia o sobrenatural no que tange ao mistério. Diante da assombração, não é possível controlar o ambiente onde se

dão as aparições, surgindo o medo e o desassossego entre os trabalhadores da usina e, eventualmente, no leitor.

A conotação de que o fantástico cria outro mundo e, na falta de explicação, parece mostrar que também comanda a realidade que nos é familiar, coaduna-se com o artigo de Irene Bessièrre, “O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha”, que o concebe em sua polivalência, autonomia, atuação e na forma do caso e adivinha. Para ela, o fantástico configura-se pela necessidade de subverter a realidade e explorar as estranhezas do universo. A ficção fantástica constrói outro mundo através da linguagem e da realidade próprios do mundo real e, com isso, não contraria as leis que regem o realismo e a verossimilhança, propondo outras possibilidades de percepção dos fatos narrados. Para o fantástico, não importam os aspectos da consciência humana, mas o acontecimento sobrenatural, de maneira que a inquietação provocada está na ocorrência, assimilada como um “índice do descontrole do mundo” (BESSIÈRE, 2012, p. 310-312).

O ponto de vista de Irene Bessièrre leva a pensar o quanto a manifestação do fantasma no conto é portadora de uma recusa da ordem estabelecida. Nesse sentido, o próprio trabalho com a linguagem é construído de maneira a causar hesitação e vacilação ante ao sobrenatural. No horizonte em que o fantástico ganha autonomia como expressão da realidade, um recurso narrativo denota essa questão: o retardamento de Seu Julião em dar curso ao relato. As pausas é uma das técnicas próprias a reluzir na oralidade, na qual o adiamento do fluxo narrativo favorece ao envolvimento do ouvinte no processo da escuta, transformando a ansiedade em uma aspiração sempre renovada em busca do novo. Usualmente, essa prática evoca uma projeção de expectativas e, ao fim do relato, uma surpresa. Com o retardamento, o gênero fantástico retira do que é improvável a possibilidade de provocar um jogo de verossimilhança que usa o discurso para conduzir personagem e leitor rumo ao absurdo (BESSIÈRE, 2012, p. 311).

Ao fim da narrativa, Seu Julião conta que trabalhadores deixaram a usina pelo medo que o fantasma havia provocado. Especulações pairavam sobre a aparição da visagem: “Seria a vingança dos mortos da capela? pensava um. Seria um desagravo do santo que teve sua imagem espedaçada a machado? indagavam outros” (GRIZ, 1969, p. 106). Apesar desses questionamentos, não havia como chegar a nenhuma resposta conclusiva. Após um tempo, missas, rezas e promessas ocorreram pela alma dos mortos e pela vingança de São Benedito, principalmente, na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, em Recife, onde a imagem foi benzida e incorporada à cidade. Após as três aparições, o fantasma nunca mais voltou. Seu

Julião conclui o relato: “- E aqui acabou a estória do fantasma negro do bueiro da usina Cucaú, seu moço Paulino” (GRIZ, 1969, p. 106).

3 Considerações finais

À guisa de uma conclusão, neste artigo, buscamos relativizar as objeções de Tzvetan Todorov que, ao teorizar sobre o fantástico, afirma existir um impedimento para a permanência do efeito estético próprio ao gênero mediante os sentidos auferidos pelos recursos poético e alegórico. No percurso empreendido em nossa interpretação, ao utilizar a alegoria como categoria analítica, deslocamos partes e fragmentos significativos do relato para que fossem lidos a contrapelo, sempre lastreados pela história. Entendemos que, mesmo voltando-se para concretude material, a hesitação mantida por personagem e leitor ante aos acontecimentos narrados não foi dissipada. As referências ao contexto, em vez de invalidarem a conotação esperada para a emergência do fantástico, concorreram para reiterar ainda mais os fundamentos que o define.

Decerto, o conto de Jayme Griz ultrapassa as tentativas de ser enquadrado no âmbito dos pressupostos conceituais da literatura fantástica. A recorrência ao mito, ao folclore, à oralidade e ao mundo rural que o acolhe, além da singular e afetiva abordagem como ele transfigura o insólito, dificulta situá-lo nos condicionantes teóricos usualmente adotados para o estudo do gênero. Ao fim e ao cabo, permaneçamos com a essência do que suas histórias emulam: a capacidade de instituir a sabedoria por meio da memória e da tradição. Lembremo-nos de que os temas dos seus contos somos todos nós, são nossas histórias, mantidas vivas cada vez que são verbalizados repetidamente, necessitando sempre de quem as escute para não se perderem na escuridão dos tempos: “E como ouço ainda esses distantes ecos...” (GRIZ, 1959, p.38).

Referências

ALBUQUERQUE, W.; FRAGA FILHO, W. **Uma história do negro no Brasil**. Salvador: Centro de Estudos Afro-Orientais; Brasília: Fundação Cultural Palmares, 2006.

ANDRADE, M. C. Espaço e tempo na agroindústria canavieira de Pernambuco. **Estudos Avançados**, São Paulo, v. 15, n. 43, set/dez, 2001.

BENJAMIN, W. **Origem do Drama Trágico Alemão**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1984.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1992.

_____. **O capitalismo como religião.** São Paulo: Boitempo, 2013.

BESSIÈRE, I. O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha. **Revista FronteiraZ**, São Paulo, n. 9, dez., 2012.

FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes.** 5 ed. São Paulo: Globo, 2008.

FROTA, B. **O tempo das botijas.** 2011. Disponível em: <https://tokdehistoria.com.br/2011/12/26/o-tempo-das-botijas/>. Acesso em: 01 jun. 2017.

FUNARI, P. P.; CARVALHO, A. V. **Palmares, ontem e hoje.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

GRIZ, J. **Rio Una.** Edições Diário da Manhã: Recife, 1951.

_____. **Acauã.** Arquivo Público do Estado: Recife, 1959.

_____. **O Cara de Fogo.** Museu do Açúcar: Recife, 1969.

MARANHÃO, Z. E. Meio Fio. Recife: **Diário de Pernambuco**, 1 de junho de 1969.

MORAIS, P. Prefácio. In: **O cara de fogo** (Contos). Recife: Gráfica Companhia Editora de Pernambuco / Museu do Açúcar, 1969.

RODRIGUES, J. M. Jayme Griz e estórias de assombração. Recife: **Jornal do Comércio**, 15 de junho de 1969.

SOUTO MAIOR, M. O cara de fogo. Recife: **Diário de Pernambuco**, 21 de março de 1969.

TODOROV, T. **Introdução à literatura fantástica.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

LEGENDS, CREEDS AND GHOSTS: ALLEGORY AND HISTORY IN *O CARA DE FOGO*, BY JAYME GRIZ

Abstract

This article aims to analyze the tale ‘O fantasma negro do bueiro da usina Cucaú’, from the book *O cara de fogo*, by the writer Jayme Griz, guided by the maintained bonds between the literature and the history. With the theoretical conditioners previewed in the works *Origem do drama trágico alemão*, by Walter Benjamin, and *Introdução à literatura fantástica*”, by Tzvetan Todorov, it was sought to gleam the allegory as analytical category which, in dialog with the socio-historical components, has provided the interpretation of the narrative. The dialectical method, in which the allowed inferences by the text dialogue with the context, has permitted an appreciation of the report beneath a view in which ethics and esthetics, literature and society are in intersection. At the conclusion, it was suggested that, even when the reading of the fantastic tale is bound to the reality, besieged by the marks of the myth and folklore, the hesitation by the reader and character is not dissipated in the face of the supernatural events.

Keywords

Allegory. Fantasy literature. Walter Benjamin. Tzvetan Todorov. Jayme Griz.

Recebido em: 29/10/2017

Aprovado em: 07/02/2018

Uma microanálise feita por João Cabral de Melo Neto

Rafaela de Abreu Gomes¹⁶

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

É comum escutarmos, acerca do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-1999), afirmações ligadas à materialidade excessiva de sua escrita, ao trabalho intelectual apurado, ao caráter formal de seus poemas. Sabemos que João Cabral se mostrou construtivista em seus livros, mas sua poesia sugere possibilidades de interpretação mais amplas e, neste trabalho, nos dedicamos a uma delas. A partir da leitura de dois poemas cabralinos, retirados de *Poesia crítica* (1982) e de nosso conhecimento da obra poético-crítica cabralina, veremos como o poeta constrói uma análise para a relação do Brasil com o Nordeste. João Cabral de Melo Neto saiu do Recife ainda jovem em 1942, em direção ao Rio de Janeiro, de onde seguiria, em 1947, para fixar-se em Barcelona, seu primeiro posto diplomático. Num intervalo de 40 anos, o poeta continuou ligado fortemente ao Brasil e ao Recife e, neste trabalho, refletimos a esse respeito, a partir de sua poesia.

Palavras-chave

Linguagem. Poesia. Interpretação. Crítica.

¹⁶ Estudante do Doutorado acadêmico em letras (Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará), com orientação da professora Odalice de Castro Silva.

Uma distância (im)provável

O Brasil não é só o Nordeste, nem é só o homem de cultura baixa. O Brasil é, também, um país de regiões adiantadas e de gente de cultura alta. Escrever, exclusivamente, para um desses brasis é ser injusto para com o outro. Como me considero um poeta “construtivista” [...] me esforço para escrever para os dois.
(João Cabral de Melo Neto)

Para João Cabral de Melo Neto (1920-1999), “O poeta ou outro escritor qualquer, de um país subdesenvolvido como o Brasil, não pode desprezar a realidade dolorosa que o cerca” (MELO NETO, 2007, p. 28). Nos livros que escreveu, essa realidade compreende o estado de Pernambuco e, por extensão, o Nordeste inteiro, pois o poeta nasceu e cresceu no Recife e sua familiaridade com o lugar foi mantida e preservada ao longo da vida, mesmo que ele considerasse “difícil voltar ao Recife” (CAVALCANTI *apud* Revista Cult 1999, p. 33) depois de anos vivendo longe dele, pois a cidade viva em sua memória era aquela de sua infância e de sua juventude, menor, “uma cidade importante e vital para o país” (*Id., Ibid.*, p. 33).

De suas vivências e observações no Recife, João Cabral foi para as experiências em outros países (num intervalo de 40 anos de funções diplomáticas, entre as décadas de 1950 e 1990) e, apesar de não ter escrito acerca de questões específicas dos estados ou mesmo das regiões brasileiras, seu vínculo com o Brasil jamais foi rompido. Em conversa com Vinicius de Moraes¹⁷, este se referiu ao amigo, dizendo que ele sempre teve “[...] a nostalgia do engenho de sua infância. Para ele, um sonho bom é esse que o carrega dormindo para os seus dias de menino, à beira do Capibaribe, lendo romances”. Esse comentário de Vinicius pode ser comprovado com muitos poemas da obra cabralina, como em “Coisas de Cabeceira, Recife¹⁸”, onde “Diversas coisas se alinham na memória/ numa prateleira com um rótulo: Recife” (MELO NETO, 2007, p. 311), exemplo de que o poeta, aos 45 anos quando escreveu o poema, tinha as lembranças de infância e juventude bem organizadas em sua mente, como se estivessem dispostas em uma prateleira, materializadas como objetos queridos.

Nesse sentido, João Cabral não pretendeu se distanciar de seu país, nem de seu estado de origem. Assim como participou, na medida do possível, da vida literária do Brasil, através das cartas que trocou com escritores, poetas e intelectuais, ou mesmo nas vezes em que voltou ao Brasil para curtas estadas – nessas ocasiões, participou de alguns congressos,

17 Trata-se de “Um Poeta ganha 100 mil cruzeiros”, documento sem data nem referências, ao qual tivemos acesso durante visita à Fundação Casa de Rui Barbosa, nos dias 26 e 27 de março de 2015.

18 In: *A Educação pela Pedra*, livro escrito entre 1962 e 1965.

como o Congresso de Poesia do Recife, em 1941, onde proferiu *Considerações sobre o poeta dormindo*.

Em conferência na Academia Brasileira de Letras, em setembro de 2009, Antonio Carlos Secchin examinou de que modo é possível observar a tênue ligação entre João Cabral de Melo Neto e seus pares, em língua portuguesa, no Brasil, durante os anos em que o poeta esteve em outros países.

Seu exame consistiu em identificar as homenagens a escritores e poetas brasileiros, feitas pelo poeta através de títulos de poemas, epígrafes, dedicatórias de livros, referências diretas e indiretas a escritores e poetas nos poemas da obra cabralina. Embora descritivo, o trabalho de Secchin sugere inúmeras possibilidades de estudo para as relações de João Cabral com o Brasil e com a Literatura brasileira, uma vez que, dentre os 20 livros que escreveu, 14 são dedicados, além dos poemas em que há referências (diretas e indiretas) não apenas a escritores e poetas, mas também a pintores e arquitetos. O que Antonio Carlos Secchin nos mostra é que, apesar da vida longe do cotidiano literário brasileiro, João Cabral de Melo Neto não rompeu os elos com a Literatura de seu país de origem.

Poesia crítica

Pensando nas referências aos pares brasileiros, nos propomos a discutir a postura de JCMN¹⁹ diante da escrita ligada a um lugar, neste caso o Brasil, e ao papel do poeta diante de tal escrita. Para tanto, partiremos dos poemas “O Artista Inconfessável” e “A Pedra do Reino”, publicados originalmente, o primeiro no livro *Museu de Tudo* (1974) e o segundo, em *A Escola das Facas* (1980), mas retirados por nós do exemplar *Poesia Crítica* (1982), no qual João Cabral organizou, em duas seções, intituladas “Linguagem” e “Linguagens”, respectivamente, “[...] os poemas em que [...] tomou como assunto a criação poética e a obra ou a personalidade de criadores poetas ou não” (MELO NETO, 1982, Nota do autor). O “assunto” está definido, então: em “Linguagem” o poeta tratará da “criação poética” e, em “Linguagens”, da “obra ou personalidade de criadores poetas ou não”. A primeira parte do livro consta de 21 poemas e a segunda, mais longa, de 59 poemas.

Essa divisão aponta, segundo João Alexandre Barbosa, para uma complexidade decorrente do “[...] uso feito da palavra *assunto*, pois a pergunta que logo ocorre é de saber o que significa, para um poeta, a própria palavra, isto é, em que medida, por um lado, o poema

19 O poeta João Cabral de Melo Neto será indicado, a partir deste momento, pela sigla JCMN.

tem um assunto e, por outro, em que medida o poeta toma *como assunto* este ou aquele objeto” (BARBOSA, 1999, p. 23).

João Alexandre lança a questão, mas sabe que é arriscado respondê-la: saber em que medida a palavra *assunto* recupera situações relacionadas ao ofício da escrita, do poeta diante da folha em branco, em “Linguagem”, ou como se deu a escolha de outras formas poéticas (ou não) a partir das quais escrever um poema, em “Linguagens”, é querer entrar para o âmbito da escrita do poeta, para o momento de sua produção. Por isso, é preciso levar em consideração que a proposta de João Cabral, ao empregar a palavra *assunto*, foi tratar dos processos de criação poética: em “Linguagem”, a palavra está voltada para ela mesma, enquanto em “Linguagens”, a palavra é trabalhada para discutir a criação ficcional voltando-se para a escrita de outros criadores, poetas ou não.

*Poesia Crítica*²⁰ (1982) não teve reedições e não consta na Obra Completa²¹ de João Cabral de Melo Neto, por isso, talvez, seja um livro pouco lido. No entanto, é indispensável ao pesquisador da obra cabralina a sua leitura, pois foi o único livro organizado pelo poeta, com o objetivo de reunir poemas de caráter crítico e poético, relacionados a criadores poetas (ou não), escolhidos não como “[...] reiteração de verdades a que o autor tenha chegado, mas apenas como consequência de uma permanente meditação sobre o ofício de criar” (MELO NETO, 1982, Nota do autor). Sobre a antologia, João Cabral disse tê-la feito para reunir, em livro “[...] a crítica que faria em prosa e fez em poesia” (MELO NETO, s/d, *apud* ATHAYDE, 1998, p. 26).

Para justificar sua necessidade de meditações contínuas acerca da criação poética, João Cabral reiterou a divisão feita em “Poesia e Composição” (1952) para as famílias de poetas: aqueles que consideravam a poesia como algo natural, à maneira de um dom, e aqueles que a viam como procura constante. Por pertencer ao segundo grupo é que ele sentiu necessidade de tentar uma análise de sua obra e, dela, retirar poemas que dessem, ao leitor, possibilidades de pensar sobre o ofício da criação poética e sobre as relações desse ofício com o mundo no qual o poeta estivesse inserido. Por isso, uma advertência:

Quanto à ideia de, em poesia, falar de poesia ou de outras formas de criação, crê o autor que ela só parecerá coisa estranha a quem ignora tudo do que escreveu. Quem teve contato com pouca parte de sua obra, sabe que ele nunca entendeu a linguagem

20 Sobre a organização formal do livro, sob uma perspectiva matemática, e sua relação com a pintura do holandês Piet Mondrian (1872-1944), há um estudo de Helton Gonçalves de Souza, chamado *A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto* (Annablume, 1999), no qual os poemas de *Poesia Crítica* são analisados a partir da organização diretamente pensada por João Cabral, submetida ao número quatro. Nesse sentido, esse é um estudo que conflui para esta pesquisa, pois considera a atuação direta de João Cabral de Melo Neto na organização editorial de *Poesia Crítica*.

21 Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 2007.

poética como uma coisa autônoma, intransitiva, uma fogueira ardendo por si, cujo interesse estaria no próprio espetáculo de sua combustão: mas como uma forma de linguagem como qualquer outra [forma de linguagem]. (MELO NETO, 1982, Nota do autor)

É preciso ter lido a obra de João Cabral de Melo Neto antes de partir para a leitura de *Poesia Crítica* (1982) e o poeta nos diz isso na nota que precede os poemas, para que não caiamos no erro comum de atribuir expressões redutoras à sua poesia, acusando-a de um possível hermetismo ou mesmo de uma materialidade excessiva.

Quem leu os livros de João Cabral de Melo Neto sabe que a relação entre linguagem, escrita e mundo sensível está presente em sua obra e que o poeta se manteve atento às possíveis significações originadas de seus poemas, no sentido de que buscou escrever com clareza para que o leitor concretizasse e reconstruísse suas expectativas diante de um poema cabralino.

A linguagem poética, em seu entendimento, não esteve associada a adornos ou impressionismos, ele a tratou como uma linguagem entre outras, uma potencialidade a ser utilizada pelo poeta para recriar suas experiências e observações do mundo, a fim de que, após leitura e releitura de seus poemas, o leitor fosse capaz de entender a realidade, em suas múltiplas faces, transformada pelo texto poético e, por extensão, pudesse pensar sobre o mundo e suas circunstâncias, ao que ele mesmo disse: “(...) sempre o poema é sobre um assunto, que eu procuro dar a ver da maneira mais clara possível, e deixo que o leitor tire a conclusão” (MELO NETO, 2007, p. 22).

Nós sabemos que há uma distância entre a experiência e a imagem construída a partir dessa experiência no texto poético cabralino – assim como em todo texto ficcional –, mas não podemos confundi-la com ausência da realidade nos poemas de João Cabral, tampouco considerar que sua poesia se configure de maneira intransitiva. O poeta construiu uma “forma de linguagem transitiva, com a qual se poderia falar de qualquer coisa, contanto que sua qualidade de linguagem poética fosse preservada. Assim por que não uma poesia crítica?” (MELO NETO, 1982, Nota do autor).

Uma linguagem que fale sobre aquilo que o poeta vê, quando escreve, sobre o lugar de onde parte para a escrita do poema, sobre qualquer circunstância que mereça sua atenção, mas, sobretudo, uma linguagem poética construída para alcançar um leitor, ligada à realidade de maneira crítica, configurada por meio de poemas capazes de ensinar o leitor a entender a arte da escrita, pois está voltada para a análise de suas próprias estruturas, e a entender a vida, a sua e a do outro, pois está ligada à realidade.

Dois poemas

João Alexandre Barbosa não nos deixa esquecer: a transitividade da linguagem, mesmo que todas as propostas de João Cabral sejam definidas e apresentadas ao leitor no que concerne à organização de *Poesia Crítica* (1982), “[...] pode enganosamente parecer óbvia, mas é relativizada pelo que há, como sempre, de abstrato e, portanto, de intransitivo, no trabalho da linguagem” (BARBOSA, 1999, p. 26). Dito de outro modo: é preciso cuidado ao tentar retirar o caráter intransitivo do processo de criação poética, pois a linguagem, enquanto potencialidade biológica de um indivíduo, é intransitiva, no sentido de que ela existe (virtualmente) e não será modificada.

O trabalho do poeta se dá no plano dos desdobramentos que podem ser construídos a partir da língua portuguesa. Sabendo disso, vejamos os poemas que retiramos de *Poesia Crítica* (1982). O primeiro se chama “O Artista Inconfessável”, embora publicado originalmente em *Museu de Tudo*, de 1974, é o segundo poema na sequência de “Linguagem”, onde encontramos poemas oriundos de publicações anteriores a 1974. O texto diz o seguinte:

Fazer o que seja é inútil.
Não fazer nada é inútil.
Mas entre fazer e não fazer
mais vale o inútil do fazer.
Mas não fazer para esquecer
que é inútil: nunca o esquecer.
Mas fazer o inútil sabendo
que ele é inútil, e bem sabendo
que é inútil e que seu sentido
não será sequer pressentido,
fazer: porque ele é mais difícil
do que não fazer, e difícil-
mente se poderá dizer
com mais desdém, ou então dizer
mais direto ao leitor Ninguém
que o feito foi para ninguém.
(MELO NETO, 1982, p. 5).

Eis uma imagem de poeta, escolhida por João Cabral de Melo Neto: um artista que não se confessa como tal, para quem não há diferença entre uma ação e uma recusa, sob a condição de que a recusa não pode ser feita em favor do esquecimento – nesse caso, é preciso escolher a ação. O poeta está nesse lugar de escolha entre o sim e o não, mas, ao mesmo tempo, ele sabe que não pode se submeter a esquecimentos, por isso escolhe a ação. Consciente de que seu ofício é “inútil”, ele sabe que não há garantias de que um poema alcance um leitor em potencial, que lhe ensine algo, apesar disso escolhe “fazer: porque ele é

mais difícil/ do que não fazer”. Todavia, sua escolha pela ação não elimina o fato de que o poeta não tem garantias de que um poema seja lido e compreendido pelo leitor em potencial. Ele se refere ao “leitor Ninguém”, ou seja, ao leitor provável, dizendo que seu poema não foi destinado a nenhum grupo de pessoas em particular – o poema não se direciona a “ninguém”. O poeta não nega, por isso, a ação (também movida pela palavra), embora saiba do “inútil” da arte; em sua “inutilidade”, ela realiza suas potencialidades.

Portanto, a “luta” do poeta com a palavra está situada no centro de muitas dúvidas: não há garantias de que escolher a ação seja o melhor a fazer e não há nada de concreto em relação ao leitor que, talvez, dedique-se à leitura de seus poemas. Por isso, o poeta não tem garantias para se autointitular um artista – ele permanece num estado inconfessável. Ainda assim, se decide pela ação e, com isso, João Cabral dá “[...] mais uma lição ao leitor, e ao leitor crítico, de sua obra: a de que a sonhada transitividade do poema não se atinge sem o risco da crítica de seus termos” (BARBOSA, 1999, p. 28-29), ou seja, é preciso pôr em revista constantemente a estrutura do poema para que seu autor tenha consciência do alcance do texto: talvez ele não desperte o leitor para as possibilidades de ver o real, a partir da ficção. O poema pode ser bem ou mal sucedido no que se refere a possíveis objetivos de seu autor e este deve esperar, também, por isso, ou por surpresas quanto ao poder de motivar atitudes, ações positivas, que um poema de sua autoria possa ter.

Assim, porque escolheu a ação, mesmo considerando-a inútil, o poeta precisa revisar suas motivações para essa escolha. Ele deve voltar-se constantemente para seu processo de criação poética, certo de que estará rodeado por incertezas, mas consciente de que precisa agir: por isso a procura de João Cabral pela poesia transitiva, isto é, pela poesia que objetiva uma ação, mas também a poesia que se volta para seus termos e reflete sobre a validade que eles possam ter.

Esta é uma poesia que trata um objeto de maneira crítica. Assim, em “O Artista Inconfessável”, somos apresentados a dificuldades que um poeta enfrenta no momento da escrita. De outro modo, em “A Pedra do Reino”, originário do livro *A Escola das Facas* (1980), percebemos como o processo de criação poética pode ser pensado de maneira relacional. O título faz referência ao livro *O Romance d’A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta* (1971), de Ariano Suassuna (1927-2014) e, lendo o poema, identificamos de que modo a experiência da leitura que João Cabral fez do romance de Ariano origina imagens que apresentam criticamente sua leitura, ao mesmo tempo em que alcançam um espaço mais amplo, caracterizado pela relação entre o Nordeste e o Brasil. Vejamos o poema, a partir de suas quatro estrofes:

1. Foi bem saber-se que o Sertão
não só fala a língua do *não*.
Para o Brasil, ele é o Nordeste
que quando cada seca desce,
que quando não chove em seu reino
segue o que algum remoto texto:
descer para a beira do mar
(que não se bebe e pouco dá).

2. Os escritores que do Brejo,
ou que da Mata, têm o sestro
de só dar a vê-lo no pouco,
no quando em que o vê, sertão osso.
Para o litoral, o esqueleto
é o ser, o estilo sertanejo,
que pode dar uma estrutura
ao discurso que se discursa.
(MELO NETO, 1982, p. 46)

Apresentadas as duas primeiras estrofes do poema, vemos de que modo microanálises são elementos caracterizadores da poesia cabralina. Se, em “O Artista Inconfessável”, o poeta está voltado para o fazer poético e para as “utilidades” desse ofício, em “A Pedra do Reino”, ele está voltado para a construção de outro criador, por isso a seção da qual retiramos o poema chamar-se “Linguagens”, e, a partir disso, ele reflete de modo crítico acerca da relação entre o Nordeste e o Brasil.

O primeiro verso chama a atenção do leitor para essa relação conflituosa: “Foi bem saber-se que o Sertão/ não só fala a língua do *não*”. A propósito do título do poema, seguido desse verso, é possível recuperarmos o contexto difícil segundo o qual o Nordeste se refere à fome, à pobreza extrema e à falta de água, numa língua que só fala o *não*. Recuperado, rapidamente, tal cenário, o poeta nos lança outra perspectiva, construída, nesse caso, a partir do romance de Ariano: é bom saber que, mesmo com o rótulo da negatividade, há outras línguas no Sertão. O primeiro verso do poema é fundamental para sabermos que o poeta dividirá o poema pautado por esses dois pontos de vista: a língua do não e a do sim.

Com a língua do não, o poeta nos lança algumas provocações: a primeira, já o dissemos, está no primeiro verso e nos diz das outras linguagens do Sertão; a segunda consiste no rótulo que o Nordeste representou, durante muitos anos, para o Brasil: um lugar de seca que afugenta seus habitantes para outras terras – para estes, o Nordeste é o Sertão, para aqueles, é apenas o Nordeste, com toda a sua falta –, uma ideia criticada pelo poeta porque “segue o que algum remoto texto:/ descer para a beira do mar”. Só mesmo os textos antigos é

que ainda veiculariam informações dessa natureza a respeito do Nordeste (o poema faz parte de *A Escola das Facas*, livro de 1980), quando deveriam ensinar em que circunstâncias viviam os sertanejos e por quais motivos. Lançadas as provocações, o poeta conduz-nos pela outra face do Sertão, apresentada a nós com a língua do sim. Vejamos a segunda parte de “A Pedra do Reino”:

1. Tu que conviveste o Sertão
quando no sim esquece o não,
e sabes seu viver ambíguo,
vestido de sola e de mitos,
a quem só o vê retirante,
vazio do que nele é cante,

nos deste a ver que nele o homem
não é só o capaz de sede e fome.

2. Sertanejo, nos explicaste
como gente à beira do quase,
que habita caatingas sem mel
cria os romances de cordel:

o espaço mágico e feérico,
sem o imediato e o famélico,

fantástico espaço suassuna
que ensina que o deserto funda.
(MELO NETO, 1982, p. 46-47)

Eis a língua do sim: só a compreende quem (con)viveu o Sertão. Este sabe da ambiguidade inerente ao lugar, onde coexistem mitos e brigas (“sola”), onde um homem “não é só capaz de sede e fome”. Não é o Sertão, o lugar “retirante”, no sentido de que todos que nele habitam, se unem para um motivo: retirar-se dele. Quem o vê dessa forma, desconhece-o, incapaz de vê-lo por trás do rótulo Nordeste. Aproximando-nos do Sertão, vemos que sua gente não fala uma língua do não, embora viva num estado “à beira do quase”, onde a fome e a fantasia fazem parte de um mesmo ser e, mesmo sem a doçura originada de farturas, consegue viver e criar suas pequenas histórias, retomadas pelo “fantástico espaço suassuna/que ensina que o deserto funda”. Toda a reflexão do poeta esteve diretamente ligada à leitura que fez do romance de Ariano, no qual o universo mítico e fantástico faz parte da realidade do Sertão. Foi sua leitura do romance um ensinamento acerca do Sertão, de sua fertilidade, vista apenas por quem se dispõe a conhecê-la.

João Cabral trata do ofício poético e do caráter social do poema, isto é, de sua ligação com uma sociedade, de modo mais amplo, não engajado em partidarismos – seu “engajamento” é de conscientização e desalienação –, mas preocupado com um leitor em

potencial, em despertá-lo para um pensamento crítico sobre o que o cerca. Nós percebemos claramente como tais preocupações se configuram em “A Pedra do Reino”, oportunidade em que o poeta se volta para o ofício da escrita (do outro e, por extensão, para o seu próprio) e nos mostra novas possibilidades interpretativas naquilo que foi escrito por outro escritor/poeta, através de seu poema.

Referências

ATHAYDE, Félix de. **Ideias Fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: FBN; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

BARBOSA, João Alexandre. “A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto”. In: **Cult: Revista Brasileira de Literatura**. Número 29. São Paulo: dezembro de 1999.

IVO, Lêdo; JUNQUEIRA, Ivan; SECCHIN, Antonio Carlos; TAPIA, Nicolás Extremera. **MESA-REDONDA: “Dez anos sem João Cabral de Melo Neto”**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 24 de setembro de 2009.

MELO NETO, João Cabral de. **Poesia Crítica**: antologia. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

_____. **Poesia Completa e Prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2007. (Biblioteca luso-brasileira: série brasileira. Coleção Nova Aguilar).

_____. **A Educação pela Pedra**. In: **Poesia Completa e Prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2007. (Biblioteca luso-brasileira: série brasileira. Coleção Nova Aguilar).

_____. **Museu de Tudo**. In: **Poesia Completa e Prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2007. (Biblioteca luso-brasileira: série brasileira. Coleção Nova Aguilar).

_____. **A Escola das Facas**. In: **Poesia Completa e Prosa**. Org. Antonio Carlos Secchin. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 2007. (Biblioteca luso-brasileira: série brasileira. Coleção Nova Aguilar).

SOUZA, Helton Gonçalves de. Org. **A Poesia Crítica de João Cabral de Melo Neto**. São Paulo: Annablume, 1999.

UN MICRO ANÁLISIS HECHO POR JOÃO CABRAL DE MELO NETO

Resumen

Es común escuchar, acerca del poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto (1920-199), afirmaciones ligadas a la materialidad excesiva de su escritura, al trabajo intelectual apurado, al carácter formal de sus poemas. Sabemos que João Cabral se mostró constructivista en sus libros, pero su poesía sugiere posibilidades de interpretación más amplias y, en este trabajo, nos dedicamos a una de ellas. A partir de la lectura de dos poemas cabralinos, retirados de *Poesía crítica* (1982) y de nuestro conocimiento de la obra poético-crítica cabralina, veremos cómo el poeta construye un análisis para la relación de Brasil con el Nordeste. João Cabral de Melo Neto salió de Recife aún joven en 1942, hacia Río de Janeiro, de donde seguiría, en 1947, para fijarse en Barcelona, su primer puesto diplomático. En un intervalo de 40 años, el poeta continuó ligado fuertemente a Brasil y Recife y, en este trabajo, reflexionamos a ese respecto, a partir de su poesía.

Palavras-clave

Lenguaje. Poesía. Interpretación. Crítica.

Recebido em: 28/08/2017

Aprovado em: 19/02/2018

Representação e metaespaço em No country for old men, de Cormac McCarthy

Francisco Romário Nunes²²

Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Resumo

O objetivo deste trabalho é refletir sobre representação e espaço na obra literária. A representação do espaço na obra de arte cria uma extensão da sua imagem que o caracteriza em relação às entidades naturais e culturais imaginárias, bem como às personagens que coexistem a partir dessa confluência. Nesse sentido, problematizamos os modos como o espaço é representado na literatura, e pensamos o conceito de metaespaço, como um desdobramento do próprio espaço. Ilustramos nossa discussão a partir do romance *No country for old men* (2005), de Cormac McCarthy, a fim de pensar o conceito de metaespaço em sua obra. Com o objetivo de compreender esse conceito, abordamos questões acerca da representação (FOUCAULT, 2016) e da categoria espaço (LIMA, 1988; ELLIS, 2006; BRANDÃO, 2013) na obra de arte. Em seguida, manejando o romance de McCarthy, discutimos como o espaço é construído no texto do autor. Lançamos a hipótese que o espaço se metaforiza na voz das personagens e do narrador; essas vozes falam sobre o espaço e suas próprias condições de sujeitos nele inseridos. Nesse contexto, o próprio leitor pode ser afetado por esse metaespaço que surge das e nas entrelinhas.

Palavras-chave

Representação. Espaço. Literatura. Arte.

²²Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, da Universidade Federal da Bahia. E-mail: rom.infor@gmail.com.

Introdução

A reflexão sobre espaço como recurso da narrativa de ficção pressupõe sua relação com outras instâncias, principalmente, o tempo. Contudo, neste trabalho, tomamos essa categoria através de outras relações, com a personagem, por exemplo, pois acreditamos que esse vínculo tem muito em comum na criação de sentidos do texto. Através da correspondência espaço-personagem, pensamos o caráter metafórico do próprio espaço que se articula com os sujeitos do texto literário. Além disso, diferentes expressões, em especial as artes plásticas, serão analisadas para estudarmos outras possibilidades de representação do espaço.

Ao reconhecer essas premissas, tratamos do romance do escritor Cormac McCarthy, *No Country for Old Men* (2005)²³, para ilustrar as potencialidades do espaço na literatura do autor. Esta narrativa realça, no plano da discussão aqui iniciada, a aproximação do espaço com as personagens, e incide, a grosso modo, nos conflitos que surgem das relações entre essas duas instâncias narrativas. O enlace entre espaço e personagem possibilita falarmos de uma tensão que toma corpo na linguagem e permeia o texto a ser lido, afetando sobremaneira, o espaço do próprio leitor, aquele no qual se encontra o real, mas que é, ao mesmo tempo, atravessado pelo imaginário.

1 Elos do espaço e sua representação

No capítulo intitulado “Mitos e cansaço clássico”, do livro *A Expressão Americana*, Lezama Lima (1988) discorre sobre a *imago*, caracterizando-a como a imagem participante da história, ou mesmo uma imagem que dá a visão histórica. O autor revisa uma série de quadros e articula essa ideia com a representação de entidades naturais e culturais imaginárias. A pintura foi uma das primeiras expressões artísticas a possibilitar diferentes modos de representação. O homem pré-histórico aprendeu a espacializar nas paredes das cavernas a sua vivência no ambiente, tanto em relação a si mesmo quanto à natureza. Nesse sentido, dominada a arte da pintura, o artista impulsiona “essas entidades, sejam naturais ou imaginárias” (LIMA, 1988, p. 51), e, a intervenção desse sujeito/autor/criador/leitor/personagem produz movimento. A representação transfigura o real,

²³O romance de Cormac McCarthy foi publicado no Brasil pela editora Objetiva, em 2006, com o título *Onde os velhos não têm vez*, traduzido por Adriana Lisboa. Neste trabalho, lidamos diretamente com o texto em língua inglesa, e apresentamos os trechos em português com a tradução de Lisboa.

mas também realça esse real através da subjetivação do eu. Podemos associar essa ideia à categoria espaço. O espaço natural metamorfoseado no eu criador, que é cultural.

Na literatura, o poeta transcendentalista norte-americano Walt Whitman (1819-1892) foi pioneiro na criação de uma representação espacial do sujeito, o que reverberou na ideia de um “eu cósmico”. O famoso poema *Song of Myself* inicia com o poeta celebrando a si e ao outro como parte do mesmo átomo, da mesma forma, que convivem no território dos Estados Unidos:

Eu celebro a mim mesmo, e canto a mim mesmo,
E tudo que assumo você deve assumir,
Pois cada átomo pertence a mim tanto quanto pertence a você.

Vadio pela vida e convido minha alma,
Fico deitado vadiando sem preocupação, observando uma espora da grama do verão.

Minha língua, cada átomo do meu corpo, feito deste solo, deste ar,
Nascido aqui de pais nascidos aqui de pais que também nasceram aqui, como seus pais,
Agora com trinta e sete anos, em perfeita saúde, começo,
Esperando não parar até morrer.²⁴(WHITMAN, 2008, p. 45, tradução de Bruno Gamborotto).

Seu poema apresenta a ressonância do poeta no espaço natural, mas também produz uma paisagem cultural do jovem país, em diálogo com o que Lezama Lima (1988, p. 53-54) escreve sobre levar o eu a infinitude espacial a um possível de criação. Assim, esse sujeito é metafórico. Nas palavras de Lezama Lima,

O sujeito metafórico reduzido ao limite do seu existir precário, volve-se para um espaço exangue, não organizado na monarquia imaginativa do espaço contrapontado, onde as palavras, como guerreiros hirtos, escondem-se sob uma capa de cinza geológica. (LIMA, 1988, p. 54).

Na urdidura do poema supracitado, o sujeito volta-se para o espaço, ar e chão, fragrância e herança dos antepassados, para realizar a tarefa de unir na poesia os fios que ligam o homem ao universo. A história passa por um eterno retorno, de gerações que viveram e que hão de viver. Na teia espacial do poema, quadros de *imago* se formam, arrastando a realidade para dentro da própria representação e a imaginação se oferece para reconstruir a realidade. O eu lírico de Whitman canta a si mesmo para unir o eu e o outro ao espaço da

²⁴“I CELEBRATE myself, and sing myself, / And what I assume you shall assume, / For every atom belonging to me as good belongs to you. / I loafe and invite my soul, / I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass. / My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air, / Born here of parents born here from parents the same, and their parents the same, / I, now thirty-seven years old in perfect health begin, / Hoping to cease not till death (WHITMAN, 2006, p. 24).”

universalidade. O sujeito reconhece sua fragmentação, mas ao mesmo tempo, ele cria na paisagem poética a sua eternidade.

Octavio Paz, no livro *Os filhos do barro* (2013), reconhece que Whitman foi o poeta do espaço em movimento e afirma que sua poesia é um corpo. Um corpo produzido por palavras que transcendem a realidade física. É presença e ausência na paisagem cinematográfica do autor. *Song of Myself* representa o que Paz também vê na poesia de Guillaume Apollinaire (1880-1918): a “confluência de todos os tempos, se imobiliza e adquire a fixidez do espaço, enquanto o espaço flui, bifurca-se, volta a se encontrar consigo mesmo e se perde. O espaço adquire as propriedades do tempo.” (PAZ, 2013, p. 128). É esse espaço que flui que nos interessa, pois se ele toma diferentes formas na poesia – e nesse sentido, é permeável –, o mesmo pode ocorrer na narrativa em prosa. O espaço, na sua capacidade de metamorfose, se volta para o sujeito, e suas imagens são refletidas no corpo e na voz da personagem.

Esta extensão do espaço na narrativa é metafórica, tendo em vista que ela possibilita que o espaço seja representado não somente através da paisagem, mas também através da personagem, da linguagem, da memória ali expressa e da própria relação do leitor com a obra de arte. Porém, não queremos generalizar a categoria espaço para toda instância narrativa. Nosso exercício é pensar como o sujeito cria nas formas espaciais interpretações e representações de si mesmo. Nesse sentido, o conceito de metaespaço pode ser um caminho para desvelar a condição da personagem, da voz narrativa, e até mesmo do leitor que enxerga através da grafia imagens de lugares, paisagens, objetos, tudo em conformação (ou não) na obra artística. Em poucas palavras, a expressão do metaespaço revela-se pela sua potência de movimento.

Nesse âmbito, cabe questionarmos: pode o espaço escapar da imaginação do seu criador e representar a si mesmo na obra de arte? Para tentar responder esse questionamento, voltamos à pintura, pois ela abre caminhos para, novamente, explorarmos a ideia da representação do espaço.²⁵ Em *Isto não é um cachimbo*, Michel Foucault (2016) faz uma instigante análise da obra de René Magritte (1898-1967) e reflete acerca dos mistérios da representação nos seus quadros, a partir d’*A traição das imagens* (1929), passando por *A*

²⁵Vale ressaltar que a casa sempre foi um elemento presente em diversas obras literárias, a exemplo de *A Casa*, de Natércia Campos, e o conto *The Fall of the House of Usher*, de Edgar Allan Poe, em que o espaço interior guarda traços de memória e nuances da própria psicologia das personagens que habitam o lar. Nessa perspectiva, Gaston Bachelard, no seu livro *A Poética do Espaço* (2008), faz um estudo acerca de como o espaço da casa fornece um conjunto de imagens que expressam determinados valores e lembranças que podem ser vividos no seu interior. Nossa concepção, no entanto, busca traçar um aspecto metafórico do espaço, que se faz de modo fluido na narrativa, tomando a forma da própria linguagem ao atravessar o texto e o imaginário do leitor.

condição humana (1933), até chegar à *Os dois mistérios* (1966). Na sua discussão da semelhança e similitude, Foucault (2016, p. 58) assume que, em muitos trabalhos de Magritte, a própria semelhança é expulsa do espaço do quadro, podendo servir de referência a todas as outras cópias que surgirem depois. Para nós, interessa extrair a concepção espacial na obra de Magritte associada à sua representação. No quadro *Representação*, de 1962, há uma mesma paisagem duplicada na moldura. Em outras palavras, o espaço repete-se, e a mesma cena é representada no lado esquerdo inferior (ou seria o contrário?). A correlação entre as imagens – ou representação duplicada na linha de pensamento foucaultiano – se põe em movimento e cria um espaço metafórico.

O quadro *Representação* expressa a si mesmo. As figuras dos homens jogando uma partida de futebol também estão no outro espaço, que está dentro, mas ao mesmo tempo fora, pois não cabe inteiramente nas margens da moldura. Nesse contexto, o quadro é composto por um metaespaço que se desloca dentro dele mesmo, de modo que a paisagem reverbera o exterior. O original escapa do próprio enquadramento e flui através de suas aberturas. O jogo, portanto, está situado entre o interior e o exterior. O artista combina as impressões da mesma cena, o que constitui um problema para o espectador, que precisa alternar a visão olhando para um lado e para o outro, comparando cada peça, linha e movimento. Aqui, a expressão do espaço é sua autorrepresentação.

A partir dessas discussões, tomamos o espaço como categoria inexata e permeável. Podemos conceber que

[...] as formas de representação espacial variam de acordo com a relação que cada época e cada cultura possuem com o espaço, relação que abarca possibilidades de percepção e uso, definidas por condicionantes econômicos, sociais e políticos. (BRANDÃO, 2013, p. 18).

A arte reconfigura os dados natural e cultural do espaço que se entrelaçam nas expressões artísticas em geral. O espaço se confunde com a própria linguagem, por isso seu caráter metarreferencial. Nesse domínio,

Hoje a literatura – o pensamento – exprime-se apenas em termos de distância, de horizonte, de universo, de paisagem, de lugar, de sítio, de caminhos e de morada: figuras ingênuas, mas características, figuras por excelência, onde a linguagem se *espacializa* a fim de que o espaço, nela, transformado em linguagem, fale-se e escreva-se. (GENETTE *apud* BRANDÃO, 2013, p. 25).

Nesse sentido, o espaço constitui-se com base em sua própria representação, condição esta que rompe sua natureza fixa. Invocamos, assim, o espaço como expressão de imagens em movimento ou representação de imaginários dos sujeitos que o interpretam e

vivenciam. E, nessa perspectiva, no limiar desse entrecruzamento de relações espaciais, tomamos consciência de nós mesmos, do ambiente onde coexistimos. A arte lida com a distância e a proximidade. O espectador/leitor é o sujeito que interpreta a obra com os olhos de sua cultura, que é circundada por um espaço presente – que carrega passado e futuro incrustado nele – e em eterna transformação. Logo, qualquer gesto interfere no espaço, que por sua vez, influencia nossa própria condição nele. É essa força que denominamos metaespaço. A narrativa literária apresenta-se como meio para examinarmos a transversalidade do espaço, dialogando, principalmente, com as personagens, e as demais vozes da narrativa literária.

Em seguida, apresentamos o romance *No country for old men*, de Cormac McCarthy, para discutir como sua narrativa incarna o metaespaço e a relação espaço-personagem. Na linguagem, o espaço repousa entre a representação e a imaginação, e o escritor coloca em rotação um universo com identidades, poéticas, ideologias e culturas que se desenrolam na cabeça do leitor.

2 Espaço e metaespaço em *No Country For Old Men*

Em uma região desértica do Texas, Llewelyn Moss mira seu rifle num grupo de antílopes. Ele atira, a bala ricocheteia nas pedras e fere um animal. Os outros correm em debandada. Ele acompanha o rastro de sangue, observa com os binóculos a região, mas o que ele enxerga é a cena de um crime. Ao se aproximar vê carros com vidros quebrados, corpos ensanguentados no chão, armas, e uma valise com alguns milhões de dólares. Moss escolhe levar a bolsa consigo, e isto é o gatilho da narrativa. Nessa breve descrição, podemos notar uma primeira paisagem, que logo em seguida reverbera em outra paisagem, que por fim, gera a problemática que dá início a história de McCarthy.

Esse caráter de um espaço narrativo é bastante explorado por Cormac McCarthy ao longo de suas produções literárias, sendo mais significativa no romance *Blood meridian* (1985), e nos mais recentes *All the pretty horses* (1992) e *The road* (2006). Em *No country for old men*, a linguagem espacializa-se através da descrição dos lugares, das personagens, e dos deslocamentos pelas estradas e cidades próximas à fronteira do México. A narrativa se passa nos anos 1980, época em que o tráfico de drogas crescia na região da divisa entre Estados Unidos e México. Moss é um veterano da Guerra do Vietnã, combatente no período de 1966 a 1968. Em posse do dinheiro, ele passa de caçador à caça. Nesse contexto, a experiência da guerra corrobora a imaginação de um possível herói. No entanto, essa possibilidade não se

sustenta. Seu contraponto na narrativa é Anton Chigurh, um homem que age com uma moral própria ao assassinar suas vítimas, decidindo através de cara ou coroa. Moss e Chigurh passam a ser investigados por xerife Bell, por sua vez, veterano da Segunda Guerra Mundial, que carrega em si o peso de ter deixado para trás seus homens mortos no campo de batalha.

A história, portanto, apresenta personagens, que de certa forma, estão em estreita relação com o espaço, seja na tentativa de domínio para garantir uma ilusória ordem, seja por um imaginário masculino de coragem e força que alimenta o perfil do homem na terra. O romance sintetiza diferentes experiências oriundas das demarcações do espaço pela ação humana. A própria ação das personagens indica uma sobreposição entre homem e espaço. Destarte, tanto o homem quanto o lugar se entrelaçam e a natureza de ambos se confunde. Discutimos no decurso desse texto se essa relação indica um caráter metaespacial da linguagem expressa pelo autor.

Ao longo do romance, xerife Bell possui monólogos que se confundem com epístolas que ilustram a sua experiência como indivíduo da lei. Como exemplo, o monólogo que abre a narrativa conta a história de um jovem que cometeu um crime e foi sentenciado à morte na câmara de gás. Na passagem, Bell explica que o adolescente “andava saindo com essa garota, mesmo tão jovem como ela era [quatorze anos]. Ele tinha dezenove. E me disse que estava planejando matar alguém desde quando era capaz de se lembrar. Disse que se o soltasse ia fazer de novo.”²⁶ (MCCARTHY, 2006, p. 7). Essa condição violenta do homem perpassa o espaço, que por sua vez, realça esse caráter como parte do humano. As leis são criadas para tornar possível a convivência social dos indivíduos em um determinado local. Contudo, assim como o espaço não é passível de total controle, o ser humano também escapa das marcas de controle social, o que cria crises na própria organização da sociedade. A cada monólogo, Bell demonstra mais descrença diante da violência que ele presencia. A câmara de gás é outro indicativo de como um espaço construído para o cumprimento de uma pena específica se insere como o lugar da perda da existência, e no caso da pena de morte, se relaciona a um ritual organizado por um tipo de cultura penal.

O cenário do romance é marcado por encontros e desencontros. As personagens estão sempre em movimento por estradas, cidades e motéis. Llwelyn Moss, um dos protagonistas, deixa para trás a esposa, Carla Jean, na promessa de retornar para viverem juntos. Sua decisão de voltar à cena do crime horas depois evidencia essa impossibilidade.

²⁶ “*He’d been datin this girl, young as she was. He was nineteen. And he told me that he had been plannin to kill somebody for about as long as he could remember. Said that if they turned him out he’d do it again.*” (MCCARTHY, 2005, p. 3, todas as traduções do romance são de autoria de Adriana Lisboa).

A memória do Vietnã também faz parte de um passado não muito distante, que se bifurca no espaço presente da personagem: “Ele estudou a planície azulada lá embaixo em silêncio. Um vasto e imóvel anfiteatro. Esperando. Ele tinha tido essa sensação antes. Em outro país. Nunca imaginou que fosse voltar a tê-la.”²⁷ (MCCARTHY, 2006, p. 30). O espaço representado na voz do narrador como um anfiteatro coloca Moss como um personagem em cena. Ele decide fazer parte da peça. Porém, mesmo com a experiência da guerra, Moss não compreende o seu lugar naquele espaço. A imagem do espaço como um anfiteatro também insere o leitor dentro da história, como partícipe da geografia literária que se constrói.

Na fuga desesperada, Moss volta-se para o espaço vasto, e o observa em constante movimento: “Sentou-se numa praia de pedregulhos com a bolsa vazia dobrada sobre o colo e ficou vendo o sol se pôr. Vendo a terra ficar azul e fria. Uma águia-pescadora sobrevoou num rasante o lago. Então restou apenas a escuridão.”²⁸ (MCCARTHY, 2006, p. 78). O excerto é um prenúncio da morte de Moss. Apesar da vastidão do Oeste, há restrições que impedem o movimento ou a fuga da personagem.

Assim que Moss escolhe o prêmio errado neste espaço da fronteira, ele entra no país do contrabando. Lá, o movimento do homem com o contrabando, ou o dinheiro, é forçado a mais do que ele poderia saber, enquanto o senso de lugar daqueles, como Bell, que não estão diretamente envolvidos no contrabando parece subitamente instável. Espaços de contrabando embarçam as leis usuais da física ao que concernem espaços se transformando em lugar. A esperança de Moss de desaparecer, no entanto, prova-se insensata.²⁹ (ELLIS, 2006, p. 237-238, tradução nossa).

Nesse sentido, Ellis (2006, p. 17) faz algumas distinções entre *land* (terra) e *landscape* (paisagem): a primeira instância se refere a alguma região sem interação humana; já a partir do momento em que o homem interfere numa terra particular, aquele espaço se transforma no segundo conceito. O autor também diferencia *place* (lugar) de *space* (espaço), sendo que o primeiro designa a construção de possibilidades do espaço dentro de determinadas circunstâncias. Para Ellis, *place* é ontológico, e *space*, existencial. De certa forma, entendemos a divisão conceitual proposta pelo autor. No entanto, na ficção, o espaço também é constituído de entidades imaginárias culturais e naturais, que se situam próximas, sendo difícil determinar onde personagens homens, mulheres, jovens ou velhos, de diferentes

²⁷ “He studied the blue floodplain out there in the silence. A vast and breathless amphitheatre. Waiting. He’d this feeling before. In another country. He never thought he’d have it again.” (MCCARTHY, 2005, p. 30).

²⁸ “He sat on a gravel beach with the empty bag folded in his lap and watched the sun set. Watched the land turn blue and cold. An osprey went down the lake. Then there was just the darkness.” (MCCARTHY, 2005, p. 89).

²⁹ “As soon as Moss picks up the wrong prize in this frontera space, he is in smuggling country. There, the movement of the man with the contraband, or the money, is constrained more than he might know, while the sense of place of those, such as Bell, who are not directly involved in smuggling feels suddenly unstable. Smuggling spaces confound the usual laws of physics regarding spaces collapsing into place. Moss’s hope to disappear nonetheless proves foolish.”

identidades, promovem suas interações. O espaço é fragmentado, atravessado por identidades, culturas, discursos, natureza, e na literatura de Cormac McCarthy, essas categorias se cruzam a todo o momento. Há um eterno trânsito no espaço. A própria definição de fronteira como algo que deve ser protegido se desfaz, uma vez que não se torna apenas mais um espaço de passagem, mas de experiências de sujeitos que podem viver nela, sendo assim uma tentativa vã de demarcação do território. Em *No country for old men*, mexicanos e americanos, por exemplo, vivenciam a fronteira de diferentes formas, seja através de travessias por pontes ou mesmo pelo Rio Grande, como construindo resistências que ultrapassam os ideais de nação de cada país.

No curso da narrativa, em diálogo com a discussão acima, McCarthy une em uma simples frase pessoas no cotidiano com o mistério da existência. Essa relação é intensificada quando Wells, um homem contratado por um chefe do contrabando para reaver o dinheiro levado por Moss, atravessa a ponte em Piedras Negras, cidade mexicana da fronteira, em busca de pistas, e, ao observar o local, faz fotografias:

Wells recuou e olhou para as pegadas novamente. Alguns mexicanos vinham pela ponte com seus cestos e pacotes com as coisas de que precisavam para passar o dia. Ele pegou a câmera e tirou uma foto do céu, do rio, do mundo.³⁰ (MCCARTHY, 2006, p. 120).

Uma fotografia, grafia da luz, é um recorte de um espaço e uma linguagem que produz sentidos que falam do desejo do homem. Nesse caso, há apenas desejo do personagem de emoldurar o mundo na sua fotografia. O mesmo mundo do qual ele faz parte. E, em analogia com o quadro *Representação*, de Magritte, podemos imaginar que os sujeitos representados também ocupam o espaço da fronteira, estão dentro, e, ao mesmo tempo, fora da moldura.

Por ser fluido, o espaço, na sua totalidade, escapa do homem. Mas o ser humano está sempre presente em um determinado contexto espacial e sua experiência está atrelada à configuração dos ambientes, da concretude das coisas ao redor, e dos outros que compartilham a mesma realidade de diferentes formas. Acreditamos que essa condição afeta todas as personagens de *No country for old men*: Moss, um falso herói, destrói a si mesmo e a vida de sua esposa, Carla Jean; Bell desterra um segredo de guerra, mas o passado já havia determinado o seu presente; e Chigurh, o mais enigmático personagem, rompe as barreiras das quais o espaço poderia lhe conter. Nesse sentido, McCarthy nos apresenta um personagem-

³⁰ “Wells stood back and looked at the bootprints again. Some Mexicans were coming along the bridge with their baskets and dayparcels. He took out his camera and snapped a picture of the sky, the river, the world.” (MCCARTHY, 2005, p. 167).

espaço, pois ele irrompe as restrições espaciais que afligem as outras personagens. Chigurh revela-se a própria fronteira da natureza humana, o que se situa entre o humano e o não humano, a ética e a não ética. Ele acusa um “outrolugar” capaz de desestabilizar as leis, os sistemas de rastreamento – tendo em vista que ele nunca é encontrado, mas sempre encontra suas vítimas –, e nesse contexto, se mostra na linha entre a vida e a morte. Chigurh é um metaespaço. Ele representa um espaço metamorfoseado em personagem. Seu corpo é uma extensão do espaço. Tal prerrogativa ajuda a explicar o diálogo que xerife Bell tem com seu tio Ellis, no fim da narrativa, a respeito da história de sua família. Em um dado momento da conversa, Ellis comenta:

Esta terra era dura com as pessoas. Mas elas nunca pareciam culpar a terra por isso. Num certo sentido isso parece peculiar. Que não culpassem. Pense em tudo o que aconteceu com esta família. Não sei o que estou fazendo ficando ainda aqui. Todos aqueles jovens. Nós não sabemos nem mesmo onde a metade deles está enterrada. Me pergunte o que havia de bom em tudo isso. Então volto ao assunto. Por que as pessoas não sentem que esta terra tem um bocado de coisas pelas quais responder? Elas não sentem. Você pode dizer que a terra é apenas a terra, que ela não faz nada ativamente, mas isso não significa muito. Vi um homem atirar em sua própria picape com uma espingarda certa vez. Deve ter pensado que o carro tinha feito alguma coisa. Esta terra pode te matar num piscar de olhos e mesmo assim as pessoas a amam. Entende o que estou dizendo?³¹ (MCCARTHY, 2006, p. 221).

O curto monólogo deixa transparecer o quanto aquela terra (referência ao país) é ativa, e pode determinar o destino do homem. Nesse sentido, o espaço atravessa a existência dos sujeitos na vida e na morte, uma vez que não se sabe nem mesmo onde eles estão enterrados. Assim, os sujeitos se diluem na terra, tomam forma de pedras, chão, ar, costumes, culturas e identidades – na perspectiva de Whitman – que se entrelaçam e se inscrevem no corpo dos homens que ainda a habitam. Em outras palavras, formam-se paisagens humanas no espaço.

Chigurh é um desses personagens de difícil definição. Ele compreende os imaginários naturais e culturais do espaço. Uma figura que existe como um “outrolugar” na tessitura da narrativa de ficção. A imagem dessa personagem ativa no leitor questionamentos acerca do próprio humano como parte de um espaço em representação. Mais do que ser nomeado como um psicopata, Chigurh é um espaço em movimento, capaz de desterrar os

³¹ “*This country was hard on people. But they never seemed to hold it to account. In a way that seems peculiar. That they didnt. You think about what all has happened to just this one family. I dont know what I’m doin here still knockin around. All them young people. We dont know where half of em is even buried at. You got to ask what was the good in all that. So I go back to that. How come people dont feel like this country has got a lot to answer for? They dont. You can say that the country is just the country, it dont actively do nothin, but that dont mean much. I seen a man shoot his pickup truck with a shotgun one time. He must of thought it done somethin. This country will kill you in a heartbeat and still people love it. You understand what I’m sayin?*” (MCCARTHY, 2005, p. 271).

impulsos mais desconhecidos de nós humanos, bem como reivindicar para si as infinitas paisagens construídas ao longo da história. E em referência a fala de Ellis, mesmo com certa resistência, o leitor ama a personagem de Chigurh, o próprio espaço metamorfoseado em seu corpo.

Conclusão

A leitura produzida neste trabalho sobre a representação do espaço buscou aproximar algumas linguagens que expressam sentidos múltiplos na arte. Nosso intuito foi promover um diálogo entre as formas artísticas, e fazer uma travessia no romance *No country for old men*, de Cormac McCarthy. Nesse sentido, apresentamos vertentes que possibilitam trabalhar com o conceito de metaespaço, ou personagem-espaço, à medida que os sujeitos da narrativa se fundem no espaço representado, mas, por outro lado, também marcam os lugares que habitam. Em conclusão, esperamos problematizar o conceito de metaespaço e pensá-lo em outras produções de McCarthy, bem como incluir nas análises as adaptações cinematográficas a partir da obra do autor.

Referências

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BRANDÃO, L. A. **Teorias do espaço literário**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FOUCAULT, M. **Isto não é um cachimbo**. Tradução de Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2016.

ELLIS, J. **No place for home: spatial constraint and character flight in the novels of Cormac McCarthy**. New York: Routledge, 2006.

MCCARTHY, C. **No country for old men**. New York: Vintage, 2005.

_____. **Onde os velhos não têm vez**. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

LIMA, J. L. **A expressão americana**. Tradução de Irlomar Chiampi. Rio de Janeiro: Editora Brasiliense, 1988.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify e Fondo de Cultura Económica, 2013.

WHITMAN, Walt. **The complete poems of Walt Whitman**. London: Wordsworth, 2006.

_____. **Folhas de relva**. Tradução de Bruno Gambaroto. São Paulo: Hedra, 2008.

REPRESENTATION AND META-SPACE IN CORMAC MCCARTHY'S *NO COUNTRY FOR OLD MEN*

Abstract

This work aims to reflect on representation and space in the literary work. The representation of space in art creates an extension of its image that characterizes itself in relation to the natural and imaginary cultural entities, as well as the characters that coexist from this confluence. In this sense, we problematize the ways in which space is represented in literature, and we postulate the concept of meta-space as it unfolds by the space itself. We illustrate our discussion through Cormac McCarthy's novel *No Country for Old Men* (2005) in order to think about the concept of meta-space in his work. To understand this concept, we address questions about representation (FOUCAULT, 2016) and space category (LIMA, 1988; ELLIS, 2006; BRANDÃO, 2013) in the work of art. Then, handling McCarthy's novel, we discuss how space is constructed in the author's text. We hypothesize that space is metaphorized in the voice of the characters and the narrator; these voices talk about space and their own human conditions in it. In this context, the reader himself may be affected by this meta-space that emerges from and between the lines.

Keywords:

Representation. Space. Literature. Art.

Recebido em: 29/10/2017

Aprovado em: 09/02/2018

RESENHAS

A seção RESENHAS publica resenhas descritivas ou críticas de publicações acadêmicas e literárias da área de Letras-Literatura. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou na edição posterior, conforme decisão do Conselho Editorial da Entrelaces – Revista do Programa de PósGraduação em Letras da UFC, não sendo ultrapassado o período de um ano após a submissão

Resenha sobre a obra *Con Ovidio,* *de Nicola Gardini*

Sara Silva Oliveira³²

Universidade Federal do Ceará (UFC)

GARDINI, Nicola. **Con Ovidio**: la felicità di leggere un classico. 1. ed. Milano: Garzanti, 2017. 188p.

Ensaísta, poeta, romancista premiado (venceu o Premio di Narrativa Viareggio-Rèpaci, de 2012), pintor e professor de literatura italiana e comparada da Universidade de Oxford, Nicola Gardini é também tradutor de latim e grego antigo, bem como de alguns autores mais recentes. Assim, é natural encontrar traduções de Ovídio que tragam a sua assinatura. Sua última publicação é intitulada *Con Ovidio: la felicità di leggere un classico*.

O livro, ainda sem tradução para o português, foi publicado pela editora Garzanti, em cujo catálogo também podemos encontrar *Viva il Latino* (2016), que precede *Con Ovidio* (2017), e encontra-se em sua oitava edição. Os exemplares são correlatos entre si, pois, “empenhado em mostrar resultados mais altos da língua latina, naquele ensaio citei diversos autores. Aqui, pelo contrário, considerarei apenas um, mesmo que por meio de numerosas obras”³³. De fato, em *Viva il Latino*, Gardini constrói um louvor à beleza, à harmonia, à engenhosidade e à irrefutável sabedoria do idioma que traduz os principais feitos dos homens que pensaram, sentiram e guerrearam sob ele. *Con Ovidio* é ainda mais sutil: o autor explora, através da tradução e da experiência pessoal, os caminhos físicos e poéticos vividos por Ovídio.

Do Mito de Medeia à ira de Júpiter, reconstruímos, com Nicola Gardini, a solidão do exílio, a vida pública, a beleza das fontes de Sulmona e a notável razão pela qual estão espalhadas nada menos que 48 citações do sobrenome Naso em diversas obras do talento

³² Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução (POET/UFC). Graduada em Letras Português Italiano pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

³³ “impegnato a mostrare i risultati più alti della lingua latina, in quel saggio toccavo molti autori. Qui, invece, ne considererò uno solo, pur attraverso numerose opere” (GARDINI, p. 15, 2017).

ovidiano, que despertou o interesse até de Shakespeare³⁴. Mesmo voltado às *Metamorfoses*, somos impelidos, ao longo de *Con Ovidio*, a saborear análises completas que mesclam outras obras do poeta romano, como *Tristia*, *Amores*, *Heroides*, *Epístolas*, *Fastos*, unidas a representações variadas, como as esculturas dedicadas a ele, compondo um grande banquete de conhecimento, oferecido pelo próprio autor, Gardini, tanto para aqueles que se encontram ávidos após a leitura de *Viva il Latino* quanto para os que desejam ter conhecimento prolífico e precisão técnica.

Os capítulos são abertos por uma epígrafe atribuída a Montaigne, que relembra a influência secular de Ovídio através da obra *Metamorfoses*: o gosto do ensaísta francês pelos livros nasceu justamente com um clássico ovidiano. Aguçada a memória do leitor, Gardini dedica os dois primeiros capítulos a lembrar a importância dos clássicos, não como Italo Calvino, mas como um pesquisador: o tom professoral marca as assertivas que trazem à memória a moralidade cristã. Um clássico é um castelo, metáfora já utilizada por Teresa de Ávila, para descrever a alma³⁵. Assim como muitos passam a vida rondando o castelo da alma, sem jamais ter coragem para adentrá-lo e conhecer os seus mistérios, da mesma forma, são vários os que mantêm um clássico na estante e fingem tê-lo lido. Quantos de nós não relembraríamos os nossos volumes, meticulosamente organizados e esquecidos, após essa alusão de Gardini? Mas não apenas isso.

Para Gardini, um clássico é um sobrevivente e, como o bom samaritano das parábolas que povoam o imaginário daqueles que nasceram fora dos muros da civilização dita pagã, devemos acolher um clássico, não pela compaixão ou mera responsabilidade social, mas sobretudo pela amizade. É essa hospitalidade que permitirá que os dons do sobrevivente estrangeiro sejam ofertados e ambos, clássico e leitor, como estabelece Gardini, sejam também transformados pela descoberta de uma realidade estranha à sua. Outra afinidade com Ávila: um clássico e uma alma possuem, para Gardini e para a nobre carmelita, uma fonte escondida que só será tocada, tal qual a vara do Horeb, após vencermos o medo e caminharmos pelos seus compartimentos. Esse movimento de ir avante, de desbravar os corredores de um castelo ou as páginas de um clássico *implica diretamente* na própria identidade e na noção de pertencimento do leitor, tema já exposto em *Viva Il Latino*.

Nos capítulos seguintes, estamos em 1991. Gardini está em Bucareste, com Susan, uma colega de doutorado. Ao contrário de Susan, Gardini deseja refazer os caminhos de Ovídio exilado, visitando museus, lembrando trechos da escrita de Ovídio, contemplando a

³⁴ O interesse exposto pelo bardo inglês está presente em *Love's Labour's Subdued*.

³⁵ *Castelo Interior ou Moradas* (ÁVILA, 1577).

paisagem já muito desgastada ou modificada desde a passagem do poeta romano. Isso é possível quando ele se encontra sozinho em Tomis (Costanza, para Ovídio), separado dos demais. Livre, não só de exigências mundanas, mas também da massa de romenos desempregados que entregam seus currículos para estrangeiros (retrato da devastação deixada após a Revolução de 1989), Gardini, finalmente, pode divagar e estabelecer as conexões adequadas entre o homem e seu processo artístico.

O primeiro liame construído está exposto no capítulo 4, “Come Medea”. O mito é recuperado e analisado à luz da biografia de Públio Ovídio: Medeia, como sabemos, é uma das personagens mais fascinantes das tragédias de Eurípedes. Forte, destemida e imprevisível, por vezes, fria e calculista, Medeia é o retrato do personagem que varre da mente a gratidão com o seu povo e abre os braços para o estrangeiro. Ela encontra-se citada em, nada menos, que quatro escritos de Ovídio (*Amores II*, *Tristias II*, *Herodes*, *Metamorfoses*). Tal feito não é mera coincidência: Medeia “representa o esvaziamento da razão e a entrega total ao desejo – tema fundamental para Ovídio [...]. Ela se coloca completamente a serviço do amor, sem resistência, mesmo consciente do erro; traindo o pai”.³⁶ De igual modo, ambos dominam as artes de intervenção mágica sobre as coisas: a figura mítica muda o curso da realidade; o poeta romano ensina magia erótica.

Nos capítulos 5, “Una vita contro l’ira”, e 6, “Naso”, entramos em contato com a história por trás do exílio: a inclinação prematura do jovem Ovídio pela poesia, a desobediência filial que se confunde com um ato de rebeldia ao próprio imperador e acarreta a fúria de Júpiter sobre si, como sucedeu a Fetonte, presente em *Metamorfoses*.

Outras figuras familiares se tornam conhecidas: os três casamentos, sendo o último com Fábia, o mais relevante. A jovem deu a Ovídio uma filha, Perilla. Do exílio, o poeta enviava cartas à filha, encorajando-a a manter a composição dos versos, único bem infundável diante da efemeridade da juventude. Em “Naso”, somos apresentados a Públio Ovídio Naso, membro de um corpo social, em companhia de Catulo e Virgílio, e integrante de uma família romana considerada por toda gente. O sobrenome, no caso, ultrapassa a linha das formalidades: o nome sintetiza a atividade de escrita do poeta, único ponto sólido em meio à sua incerteza. Gardini dispende algumas linhas para explicar o termo *voluptas*. Alguns capítulos antes, a etimologia da palavra *varietas* conduz a discussão sobre o fazer poético de Ovídio, enriquecendo a explanação.

³⁶ “rappresenta la fuga dalla ragione e la resa totale al desiderio – tema fondamentale per Ovidio [...]. Lei si mette completamente al servizio dell’amore, senza tentare di resistere, sapendo di sbagliare; tradendo il genitore” (GARDINI, 2017, p. 35).

Em “Il paesaggio desolato”, retornamos para o verão de 1991. A paisagem modificada dificulta a imaginação, e Gardini passa a considerar o que é realidade e o que *poderia ser real*. Ovídio, em Costanza, obrigava-se a portar consigo uma arma, visto que a condição de degredado incorria em sérios riscos. Aterrorizado pelo medo e terrificado pela arma (a sensibilidade do poeta o privou de esforços militares), vagava pela paisagem solitária, em contrapartida com os idílios da Roma antiga. Nem a chegada da primavera, a vulnerabilidade de Ovídio diante da paisagem de Costanza coloca à vista a fragilidade do governo de Augusto, dito imperador da Paz; um mesmo poema dedicado à paz aparece no primeiro livro de *Fastos*.

Nos capítulos 8 e 9, Gardini foca a obra *A Arte de Amar*, responsável pela fúria de Augusto e o conseqüente degredo do poeta. O inofensivo livro, que visa ensinar como conquistar e conservar uma mulher, súbito se revela como um instrumento para a autonomia feminina, equiparando os seus desejos àqueles dos homens. Segundo Nicola Gardini, a obra de Ovídio vai além do mais basilar ardil de sedução: o livro que levou Ovídio ao exílio não é o manual que se pode ler na sua superfície, mas a poderosa obra antipolítica e não religiosa, que dava indícios do seu surgimento ainda nos escritos anteriores, como em *Amores*. Usando dísticos elegíacos, o poeta de Roma elabora uma escrita que descrê da benevolência dos deuses e da tradição: é uma blasfêmia.

Em “L'autore profondo”, o professor de Oxford, Nicola Gardini, volta-se para o seu próprio fazer literário: a verossimilhança pode ser tão bem trabalhada dentro de um romance a ponto de o leitor não distinguir o que *é* e a *possibilidade de ser*. Retornamos, então, a algumas questões caras à literatura, como a relação entre o autor e a obra. Tudo isso converge para Ovídio que encontrou, nas horas vagas do exílio, uma forma de justificar o fato de que suas publicações não tratam dele próprio, mas, segundo Gardini, o imperador Augusto é um leitor proustiano, antes mesmo que Proust conceba a sua ideia. Nicola conclui que o soberano falhou ao condená-lo, pois não soube separar o Ovídio de “carne e osso” do poeta. Em “Error”, capítulo seguinte, continuamos a averiguar a decisão de Augusto e a sua correlação com Fetonte, além da dúvida que conduz ao erro.

Uma das características que mais atentam em *Con Ovidio* é o desembaraço com que o autor conduz a dissertação, fluindo entre autores contemporâneos e antigos que emergem da escrita ovidiana. No capítulo 12, “La lingua tagliata”, Elias Canetti evoca a ‘castração linguística’: a brutalidade do gesto e a afasia resultante provocam o medo da vítima e a consternação pelo que sofre. Ovídio exilado obriga-se a uma comunicação à distância: é a forma de torná-lo mudo. Em *Metamorfoses*, Filomela é violentada por Tereo e tem a língua

amputada, a fim de não proferir palavra sobre o crime. É notável que Ovídio escreva cartas do exílio: violentada duas vezes, Filomela tece para a irmã uma imagem do acontecido que após ler, entenderá a situação. O mesmo destino obteve a ninfa Eco. Em *Fastos*, a náíade Lara, conhecida pela língua solta, é castigada por Júpiter e violentada por Mercúrio, em uma curiosa inversão dos fatos de Filomela.

Os infortúnios de que são protagonistas as personagens Filomela, Eco, Lara e tantas outras, como Io e Ciane, tornam claro que a necessidade de comunicar, segundo Gardini, supera qualquer obstáculo que se interponha. O escritor italiano ensina que a literatura existe devido ao silêncio, à incapacidade de proferir e por isso, em “L’Impero della scrittura”, o autor disserta sobre a escrita. Não se trata de digitar, mas o ato precioso de tomar em mãos um instrumento de escrita e tecer, no papel, as palavras. É o ato de envolver *toda a pessoa*³⁷, mãos e cérebro, num esforço conjunto de comunicação. A escrita é ação e está a serviço dos apaixonados: é a desagregação do sujeito que se expande por meio de palavras, numa completa difusão de si mesmo e da intenção dos seus desejos mais recônditos. Em *Amores*, a escrita dos amantes é clandestina; cria uma segunda realidade; traz a desordem e substitui o lícito pelo ilícito. Nas *Metamorfoses*, Medeia torna a escrita um emblema da rebeldia contra qualquer limitação de sua pessoa.

Os capítulos 15, 16 e 17 tratam, de forma central, das *Metamorfoses*. Deparamo-nos, novamente, com o tema da mutabilidade da vida. É Pitágoras, através de Ovídio, quem discorre sobre as passagens de um estado a outro, entre vida e morte. A reencarnação é abordada como uma forma de ilustrar o cambiamento da vida: seria, então, o poeta romano um filósofo? Na verdade, Ovídio é o grande mestre da simplificação: de mutação em mutação, as personagens ressurgem como objetos e animais, de forma absolutamente mágica. Assim, Calisto aparece como urso; Ciana é transformada em líquido; Níobe emerge como uma rocha (*Metamorfoses II, V, VI*). Adverte Gardini, ainda em *Viva il Latino*, para o fato de que muitas dessas mutações, elencadas acima, são resultados da aplicação da justiça divina. Por isso, a insistente sensação de *incerteza*, visto que o significado *pode tornar-se* apenas forma inanimada.³⁸

O percurso desde o exílio até os confins da escrita de Ovídio termina em “Elogio dei classici a mo’ di congedo”. Antes do fim, ainda podemos encontrar uma amostra da excelente análise sobre as palavras presentes na obra *Metamorfoses*. Como Ovídio, sentimos uma ‘fuorviante’ nostalgia ao rever os passos que demos ao longo dos capítulos, guiados pela

³⁷ GARDINI, 2017, p. 122.

³⁸ GARDINI, 2017, p. 163.

mão de Gardini. Se em *Viva Il Latino* o autor exercitava os músculos de análise dos antigos, em *Con Ovidio*, encontram-se desenvolvidos em plenitude. *Con Ovidio* é uma obra convincente: a paixão com que Gardini discorre sobre as obras de Ovídio e a facilidade com que transita entre elas transmitem ao leitor a segurança de ser guiado por um estudioso versado no assunto; ao mesmo tempo, permite que encontremos a simetria na incerteza: a mutabilidade e a aceitação da mudança conferem beleza e vivacidade, como os rios de Sulmona, sempre em movimento. Ovídio, decaído durante a vida, é finalmente justificado pelo tempo, ao renascer em autores como Petrarca, Dante, Baudelaire e Joyce.

Recebido em: 24/09/2017

Aprovado em: 26/02/2018

CRIAÇÃO

A seção **CRIAÇÃO** abre espaço para textos curtos, em prosa ou em verso, selecionados pela Revista. Esses textos podem ser publicados na edição da chamada em aberto no período da submissão ou em edições posteriores, conforme decisão do Conselho Editorial da Revista.

buraco negro

não pergunte
já sabe é verdade
eu te amo
pra sempre e agora
eu te espero tanto
estou tão cansado da vida
então eu grito

e me escondo
no meu buraco
onde há ratos
 e lixo e
latas de cerveja vazias

onde o amor não entra
e nem existe a paz
onde há velas sob a janela
e nossa senhora na parede

meu coração é frio e seco
mas o seu é mais
buraco negro de que nada escapa
mas onde estou
não me atinge mais
pois há muito permaneço aqui
e aqui estarei até o fim dos meus dias

Cesar Felipe Pereira³⁹

³⁹ Licenciado, bacharel, mestre e atualmente doutorando em Letras - Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), bacharel em Cinema e Vídeo pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

